

المسرح المعاصر

الدكتور/سمير سرحان



الهيئة العامة للكتاب

المسرح المعاصر

المسرح المعاصر

د . سمير سرحان



١٩٨٧

تصميم الغلاف : محمد قطب

الإخراج الفني والرسوم الداخلية : عفاف توفيق

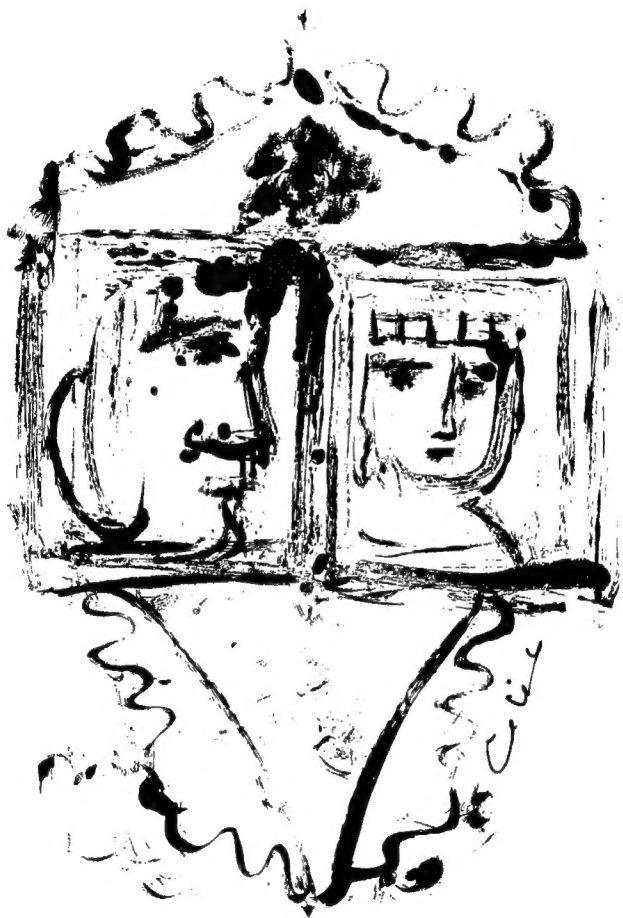
على سبيل التقديم

لا يهدف هذا الكتاب إلى إعطاء صورة شاملة عن المسرح المعاصر سواء في مصر أو الخارج . . فهذا جهد يحتاج إلى سنوات من البحث والدراسة المنهجية . . وإنما هو يحاول أن يعطى صورة عن بعض أوجه المسرح المصرى المعاصر ممثلا في كتابه الكبار كما يحاول أن يختار من الحركات المسرحية المعاصرة في الخارج أشدها تأثيرا وأكثرها تعبيراً عن اتجاهات العصر . . وليست هذه الصورة بطبيعة الحال مكتملة أو شاملة وإنما تجمعها وحدة معينة . . وهى إلقاء بعض الضوء على اتجاهات وموضوعات تميز أعمال كتابنا الكبار . . وكذلك تيارات مسرحية ظهرت في أواخر الستينات في الغرب وخاصة في أمريكا كتعبير عن الثورة على الكثير من الهموم الرهيبة التى تجثم على صدر العصر . .

وقد أثرت أن أستهل الكتاب بدراسة عن فن الكوميديا
وأخرى عن فن الفارس لأن هناك ، كما يبدو لي ، كثيرا من
الخلط في مفهومنا هذين النوعين المسرحيين خاصة في المرحلة
الحاضرة التي يتشتر فيها الإقبال على الكوميديا والفارس
ليس في مصر وحدها ولكن في العالم أيضا . . وفي عصر
ملء بالمشكلات والهموم بحيث أصبح الجمهور المسرحي في
عالم اليوم يفضلها على أى نوع مسرحى آخر . .

وكل أمل أن يضيف هذا الكتاب الصغير ولو لبنة
واحدة إلى الصرح الشامخ من الدراسات المسرحية التي لا بد
أن تكتب في بلادنا . . والتي لم يكتب منها حتى الآن إلا أقل
القليل .

سمير سرحان



مشكلة الكوفيد



مشكلة الكوميديا

لعل قضية الكوميديا من أهم القضايا المسرحية التي تشغل بالنا منذ أن بدأنا نبني في مصر حركة مسرحية متطورة . ولعل اقبال الجمهور على هذا النوع المسرحي وانحراف المسرحيين به الى مستوى المسرح الهزلى يحتم ضرورة اعادة مناقشة الموقف كله . . حتى نعرف الأرضية التي نتحرك عليها .

وإذا كانت الكوميديا بمعناها التقليدى تشترك مع الفارس فى خاصية هامة وهى قدرتها على اثارة الضحك فاننا يجب أن نضع نصب أعيننا قدرة الكوميديا الحقيقية على أن تلعب فى حياتنا دورا لا يقل أهمية عن دور العلم أو دور السياسة . . ولذلك فمن الأمور البالغة الأهمية أن نعيد النظر فى وظيفة الكوميديا ذاتها بوصفها مسرحيات فكاهية ونعيد النظر فى الرأى التقليدى الذى يقول إنها تقوم على تصوير الشذوذ المثير للضحك بهدف السخرية منه واصلاحه . .

ونحدد مفهومًا جديدًا على ضوء أحدث النظريات النقدية في العالم ، ومن ثم فإن التمييز بين الكوميديا والفارس يكتسب أهمية جديدة حتى لا نضطر أن نشاهد المسرحيات المضحكة منها اختلفت على أنها كوميديا .

ولأن الكوميديا الحقيقية فن جاد في أساسه ، والمهزلة أو الفارس هو فن قائم على التسلية بغرض التسلية وحدها فإن الكوميديا الحقيقية دائمًا مطلوبة من ناحية قدرتها على جذب الجمهور . في أمريكا مثلاً نجد أن المسرح التجارى ومقره الأساسى شارع برودواى الشهير فى نيويورك - محكوم بعدة عوامل أهمها الكسب المادى أو ميزان المصروفات والعائد من العرض المسرحى ذاته . . فأية مسرحية تتكلف آلاف كثيرة جدا من الدولارات وهذه الآلاف تقسم بين ايجار المسرح . . وهو باهظ جدا فى برودواى - وأجور الممثلين ثم تكاليف الانتاج ذاته . . وإذا علمنا أن المنتج يرفض أساسا أن يقدم مسرحية قد يعتبرها مخاطرة مادية من الممكن ألا تعود بالكسب الذى يتناسب مع مصاريفها لأدركنا أن فرصة الكاتب الذى يريد كتابة كوميديا حقيقية فى برودواى هى فرصة ضئيلة للغاية . لذلك فمسرح برودواى هو مسرح جذب الجمهور اما بالاضحاك المباشر عن طريق تقديم المهازل أو مسرح الغنائيات التى تنجح فقط عن طريق الإبهار

بضخامة الإنتاج وشهرة المغنين . . أما الكوميديا الحقيقية فهي تمثل غالبا بواسطة فرق أقل شهرة من فرق برودواى ولكنها أكثر جدية واهتماماً بالفن لذاته عنها - وهذه الفرق لا تجد لها دورا للعرض الا خارج برودواى وبعضها يعتقد أن دور العرض - البناءات في حد ذاتها - فكرة أصبحت مرفوضة أساسا من طول ارتباطها بظروف المسرح التجارى ولذلك يؤثرون التمثيل في أى مكان لا تحده جدران مسرح تقليدى مثل المقاهى والجراجات القديمة أو الكنائس المهجورة . .

وقد عمدت الى سرد هذا المثال عن المسرح الأمريكى لاعتقادي أن فى بلادنا ظروفًا متشابهة خاصة فيما يتعلق بفن الكوميديا وان اختلفت الوسائل فنحن لدينا المسرح التجارى الذى يتمثل فى الفرق الأهلية التى انتشرت انتشارا ملحوظا وهذه الفرق شأنها شأن فرق برودواى تزن مسرحياتها بميزان المدفوعات والعائد . . وهما أولا الكسب ووسيلة ذلك - دراميا - هى اللعب على مستوى أدنى من التذوق الفنى . . وهو مستوى الاثارة عن طريق المبالغة والعنف . . وعلى هذا المستوى تماما يكمن نوعان من أنواع الدراما هما الميلودراما والفارس أو المهزلة . . وما دامت اشارة الضحكات تريح الناس نفسيا بعد عناء يوم من العمل المرهق فان الفارس هو

أقرب الوسائل للكسب المادى .. وكما قلت فالفارس — شأنه شأن الميلودراما — يعتمد على المبالغة والعنف — ليس بمعنى القسوة وإنما بمعنى التطرف .. أما الكوميديا الحقة فهي شيء بعيد عن هذا .. صحيح أنها تضحك ولكنها تتوصل بالاضحاك الى تجسيم رؤيا معينة للكاتب فى الحياة وفى العلاقات الانسانية وربما فى المجتمع ذاته والعصر بأسره .. هذا هو الفرق الجوهرى بين الفارس والكوميديا .. ولذلك فالكاتب الكوميدى هو كاتب جاد فى أساسه وإن توصل بالاضحاك ليجسم رؤياه .. ولنضرب مثالا لهذا الفرق الجوهري بمسرحيتين شاهدتهما فى نيويورك قريبا .. أولاهما فى برودواى وهى مسرحية من تأليف الممثل الكاتب المخرج الشهير بىتر أوستينوف واسمها « الجندى المجهول وزوجته » وثانيتهما خارج برودواى لكاتب جديد هو نيل سيمونز — من جيل ادوارد البى — اسمها « عارى القدمين فى الحديقة » .. الأول اعتبرها النقاد مهزلة أو فارسا والثانية كوميديا حقيقية .. والاختلاف بين الاثنتين ليس فى كمية الاضحاك وإنما فى الغرض منه .. مسرحية أوستينوف تفترض أن الجندى المجهول — ذلك الرمز الأذلى — ظهرت له زوجة وتذهب هذه الزوجة الى السلطات ولا يحدد أوستينوف سلطات بلد معين لتبحث عن اعترافهم بها بنفس الدرجة

التي يعترفون بها برمز الجندى المجهول ذاته - أما الحدث في المسرحية فيقوم على المفاجآت والمقالب التي تنتج عن اصطدام الشخصيات بهذه الفكرة غير المألوفة ، بل وغير المعقولة في حد ذاتها . . ولذلك فالفكاهة في مسرحية أوستينوف تقوم على مواقف مضحكة جدا ، ليس من الضروري أن تكون متكاملة أو مترابطة حتى تكون رؤيا معينة . .

أما مسرحية نيل سيمونز ففيها أساسا رؤيا . . فكرة اجتماعية قديمة قدم الأزل ولكنها حية حتى اليوم وهي فكرة التقاء الفتى بالفتاة واتحادهما عن طريق الزواج . . بمعنى آخر فكرة تأقلم انسانين مع بعضهما البعض ومع المجتمع المباشر المكون من عائلتيهما ، ومع المجتمع الكبير . . والعقبات التي تصادفهما حتى يصلا الى تحقيق التكامل التام بينهما . . والحدث في مثل هذه المسرحية يهدف إلى الوصول الى نهاية سعيدة . . والنهاية السعيدة شرط من شروط الكوميديا ونحن نجدها متوفرة في أفلامنا العربية التي تصور التقاء حبيبين ثم مرورهما بعقبات عديدة ثم الزواج في النهاية . . ولكن النهاية السعيدة وحدها لا تصنع الكوميديا . وليست مسرحية سيمونز كوميدية لهذا السبب وإنما لسبب أعمق منه كثيرا . . وهو أنها تخلق تعاطفا بيننا وبين البطلة والبطل في نفس الوقت الذي تضحك فيه على المآزق التي يدخلان فيها

من جراء اصطدامهما بالمجتمع . . وإذا كان المجتمع مسئولاً عن إثارة تلك العقبات التي تعترضهما وهما في طريقهما إلى تحقيق النهاية السعيدة انصب تفكيرنا على إعادة النظر في قواعد وقوانين . . فكأن هذه الحدود البسيطة أصبحت نافذة نطل منها على التركيب الاجتماعي ذاته . . الهدف إذن ليس الحدود في حد ذاتها وإنما الرؤيا الاجتماعية التي تكمن وراءها . .

والحقيقة أنني سردت هذا المثل عن حدود البنت والولد والعقبات التي تصادفهما في سبيل الاتحاد الكامل ليس فقط لأنها قصة الإنسان المتكررة منذ الأزل ولكن لأنها أيضاً قصة الكوميديا ذاتها !

وتركيب « الحدود » الكوميدية كما ظهرت في الكوميديا الاغريقية الجديدة والكوميديا الرومانية ثم في الكوميديا كلها حتى يومنا هذا يقوم كما يقول فراى على أسس غاية في البساطة وهي أن فتى يريد فتاة ولكن رغبته تقابل بمقاومة شديدة وقرب نهاية المسرحية الكوميدية تنعكس الأمور ويتمكن الفتى من أن ينال مراده وغالباً ما يرمز لانتصار الفتى بالزواج . . ولكن داخل هذا الخط القصصى البسيط توجد كثير من العوامل المعقدة وما هذا الخط إلا حركة رمزية من الشقاء إلى السعادة .

وأهم هذه العوامل المعقدة التى تعطى لهذه القصة البسيطة عمقها بوصفها رؤيا معينة وليست مجرد مواقف مضحكة هى حركة المسرحية الكوميدية ذاتها . . وهذه الحركة هى عبارة عن انتقال من نوع معين من المجتمع الى مجتمع جديد . . أو بمعنى آخر أنتهاء مجتمع قديم وقيام مجتمع جديد ليحل محله . . ويرمز الى هذا المجتمع القديم بالأب . . الذى يسمى باللاتينية « سينكس » اشارة الى انه رجل عجوز يمثل تقاليد بالية ولكنها مهيمنة على أقدار الشخصيات الشابة فى المسرحية . . وفى أول الكوميديا نجد أن هذا « السينكس » أو الأب العجوز هو الذى يخلق العقبات فى طريق الحببين وتفرد الكوميديا الرومانية وحدها بتصوير هذه العقبات بطريقة غاية فى الفكاهة وهى أن الأب ذاته هو الذى يقع فى غرام الفتاة حبيبة ابنه ويريدها لذاته هو . . أما فيما تلا ذلك من كوميديات فالسينكس ليس من الضروري أن يكون رجلا عجوزا وأبا للبطل وانما يمكن أن يكون نظاما اجتماعيا بأسره . . كذلك ليس من الضروري أن تكون العقبات مخلوقة فى طريق قصة الحب بين فتى وفتاة وانما يمكن أن توجد فى طريق تحقيق الشباب - ممثلى المجتمع الجديد - لذاتهم . . وفى طريق قدرتهم على نيل ما يريدون لمجتمعهم من قيم سلوكية وأخلاقية وحياة أفضل .

وعند نهاية المسرحية وانعكاس الآية ضد خالق
العقبات - سواء أكان الأب أو التركيب الاجتماعي القديم
ذاته - يتبلور المجتمع الجديد الذى يلتف حول البطل
الشاب بوصفه ممثلاً للقيم الجديدة وعند هذه النقطة تنتهى
الكوميديا بلحظة اكتشاف وتوافق بين شخصيات المسرحية
والبطل .. والاكتشاف هو أساسا اكتشافنا نحن الجمهور
لهذه القيم الجديدة التى انتصر بها البطل على المجتمع
القديم ..

الكاتب الكوميدى اذا - كقاعدة - يرتبط بالمجتمع
ويرمز لشباب هذا المجتمع - ليس الشباب فى السن
فقط .. وإنما فى القيم الجديدة كلها ؛ ولذلك فالكوميديا
بمعناها الواسع هى ثورة ... ثورة على قيم قديمة وعلى
مجتمع قديم ؛ ورؤيا لمجتمع جديد .. ولذلك ..
فالكاتب الروسى العظيم انطون تشيكوف هو كاتب كوميدى
رغم أن فى مسرحياته لحظات حزينة كثيرة .. بل من السهل
جدا على أى مخرج أن يحول مسرحية من مسرحيات تشيكوف
الى مأساة اذا لم يأخذ فى اعتباره ذلك النمط الذى يكمن وراء
الحدث .. نمط انتصار مجتمع جديد على مجتمع قديم ..
وهو نمط كوميدى فى أساسه .

ولأن هذا التغيير الاجتماعى يحتوى على تناقض بين

عالمين كل منهما له مصلحة في البقاء ومحارب من أجل الانتصار على الآخر ، نجد أن التصادم بينهما يخلق الفكاهة . . ومن هنا كان الضحك أحد معالم الكوميديا ولكنه - حسب آخر النظريات النقدية في العالم الغربي وعلى عكس ما يتصور الكثيرون - ليس أساسها !

والضحك في حد ذاته كما قال الفيلسوف الفرنسي هنرى برجسون في النصف الأول من هذا القرن يتولد من الآلية أو التصرفات والشخصيات الميكانيكية . . وإذا حاولنا شرح نظرية برجسون على ضوء التركيب الكوميدي الذى أشرنا اليه نجد أن العالم القديم الذى يمثله الأب أو السينكس (أو من يحل محله فى الكوميديات التى كتبت على مر العصور المسرحية المختلفة) هو عالم متعصب فى حد ذاته والتعصب يخلق الميكانيكية فى التصرفات .

ويخلق النظرة الجامدة الواحدة على الأمور وبالتالي فان تصادم البطل الذى يمثل العالم الجديد مع هذه الميكانيكية فى التصرف يخلق نوعا من الضحك الناتج عن التناقض . . ولدينا فى الكوميديات المصرية أمثلة كثيرة على هذا . . خذ مثلا كفاح عزت الرسام فى مسرحية « الناس الى تحت » للانتصار على العالم القديم الذى تمثله الست بهيجة صاحبة المنزل الذى تسكن فيه شخصيات المسرحية أو « الناس الى

تحت « أنفسهم .. فبهيجة لا تنظر إلى الأمور الا من وجهة نظر ضيقة جدا ومحدودة جدا تكاد تكون آلية - اذا استخدمنا اصطلاح برجسون - وتناقض عزت معها ومع رجائي الذى ينتمى الى عالمها وإن كان أكثر تنورا منها يتولد منه الضحك .. ليس الضحك على عزت بالطبع فعواطفنا كجمهور معه ونحن نريد له الانتصار وإنما على بهيجة ذاتها وما يتولد عن أفقها الضيق ونظرتها الميكانيكية للأمور من مواقف مضحكة ..

ومسرحية ألفريد فرج « حلاق بغداد » التى عرضت منذ سنوات قليلة فى المسرح القومى هى مثال آخر جيد على التقاء نظرية برجسون فى الميكانيكية مع نظرية انتصار المجتمع الجديد على المجتمع القديم . فالحلاق رجل شريف وإن كان فقيرا .. وهو معتر بكرامته مثالى فى تفكيره ولا يعجبه « الحال المايل » ولذلك فإن تصادمه مع المجتمع من حوله هو تصادم حتمى .. وهذا التصادم مضحك فى أساسه لأن الشخصيات التى تمثل المجتمع القديم هى شخصيات ميكانيكية جامدة تريد للأمور أن تبقى كما هى .. أما الحلاق ذاته فيريد التغيير ومن خلال مثاليته ومحاولته للتغيير رغم أنه أضعف الشخصيات فى المسرحية جاها ومالا فهو يكشف لنا عن جمود ذلك المجتمع القديم وآليته وسيطرته على

القيم .. تلك السيطرة التي يوحى المؤلف بضرورة التخلص منها لنعيش كلنا في عالم مثالي جميل .. مثل ذلك الذي ينشده الحلاق الفقير ..

ولأن العالم الجديد هو دائما أذكى وأرحب صدرا من العالم القديم .. فان يمثل هذا العالم في الكوميديا هو دائما شخص ذكي مثالي واسع الحيلة جدا .. وفي الكوميديا الرومانية القديمة كان البطل الشاب مصحوبا دائما بالخدام الذكي وهو عبد مملوك لأصحاب البيت ؛ له من الذكاء وسعة الحيلة وحسن التدبير ما يجعله يدبر المقلب الواحد تلو الآخر الذي يؤدي إلى انتصار البطل في النهاية أو كما قلنا فيما سبق التفاف المجتمع الجديد حول البطل . أما في المسرح الحديث فلا توجد بطبيعة الحال شخصية الخادم الذكي الواسع الحيلة وانما انتقلت تلك الخاصية الى ممثلي المجتمع الجديد داخل المسرحية .. سواء كانوا عدة أشخاص أو شخصا واحدا .. ولدينا في مسرحية حلاق بغداد أيضا مثل على هذا .. فالحلاق هو في حقيقته وإذا أردنا تتبع أصوله في الكوميديا الرومانية هو مزيج من الخادم الذكي والبطل الشاب المنتصر على السينكس وبقية المسيطرين على المجتمع القديم ..

والآن ونحن نبني حركة مسرحية يجب علينا أن نميز بين

ما يقدم على مسارحنا على أنه كوميديات وهو في الحقيقة مجرد مسرحيات هزلية تقدم لكي يضحك الجمهور بهدف الضحك ذاته . . ومسرحيات كوميدية حقيقية . . ان الكوميديا الحقيقية فن من أخطر الفنون التي عرفتھا البشرية وأكثرھا التصاقا بالمجتمع وبحركته الدائبة للتغير وللوصول الى الأفضل . . وما حركة الكوميديا الفنية القائمة على انتهاء مجتمع قديم وقيام مجتمع جديد الا حركة الحياة ذاتھا وحركة المجتمع الانساني ذاته في محاولته للوصول بالانسان الى عالم السعادة المنشود . . علينا اذا أن نميز بين ما هو كوميدى وما هو مهزلة . . وعلينا أن نرعى الكوميديا الحقيقية فهى تؤدي في حياتنا وظيفة لا تعدلھا الا حركة المجتمع ذاته الهادفة نحو التغير .

الفارس هل هو فن ؟



الفارُس . . هل هو فن ؟

من الواضح أن الفرق الخاصة وهى كثيرة تعتمد على تقديم الهزليات من أجل جذب الجمهور وحتى تضمن الكسب المادى وبالتالى الاستمرار . . وحتى تلك الفرق التى تنوى أن تقدم دراما جادة تنوى أيضا تطعيم موسمها بالهزليات أو حتى تطعيم مسرحياتها الجادة باللمسات الهزلية !!

وبعض القائمين على الفرق الخاصة لهم فى ذلك وجهة نظر . . فهم يقولون ان الجمهور الجديد قد مر بمرحلة « المدبولية » ومرحلة النجوم الكوميديين المعروفين بشخصيات ولوازم معينة تجذب الجمهور لرؤية النجم أكثر من رؤية المسرحية . . والضحك على لوازمه الفكاهية أكثر من الضحك على المواقف المسرحية ذاتها . . وقد أزعجتنى هذه الفكرة فمع تسليمى بأن جمهورنا قد تغير (ليس بسبب المدبولية وانما بسبب حركة المجتمع ذاته) فلا بد أن يكون

هناك سبب أو أسباب تدعو جمهورنا إلى الإقبال على المسرحيات الهزلية . . . وفي اعتقادي أنه قد حان الوقت لكي نستغل هذا الإقبال من جانب الجمهور على المسرحية الهزلية لربطه بحركة المسرح العامة وبالتالي بحركة المجتمع ذاته . . . وهي وظيفة جلييلة من الممكن للمسرح التجارى أو مسرح الفرق الخاصة - أن يؤديها . .

والواضح أن نقادنا يرفضون الفرق الخاصة التى تقدم هزليات رفضا باتا على أساس أنها تمثل مسرح التسلية المحضة . . المسرح غير الهادف كما يقولون . . وفاتهم أن الهدف لا يكمن فى الشعارات الرنانة التى تقال فى خطبة مسرحية طويلة على لسان البطل فيما يسمى « بالمشهد الحتمى » أو المشهد الذى يكتب له الكاتب مسرحيته خصيصا وينسج أحداثها بحيث توصل اليه . وفى اعتقادي أن فى تركيب المسرحية الهزلية (الفارس) اذا ما أعدنا تقييمها ونظرنا إليها نظرة جديدة ما يجعلها تشارك فى توضيح الرؤيا الاجتماعية وحتى السياسية فى هذا المجتمع . . واذا عرفنا ميكانيكية الاضحاك فى الفارس لعرفنا كيف نستغل هذا النوع فى الاسهام فى حياتنا ما دام قد ثبت أن جمهورنا يقبل عليه . .

ونستطيع أن نقول إن الفارس فن به الشيء الكثير من

الجدية . . فرغم أن الحدث في الفارس يقوم على النكت اللفظية والمقالب المضحكة والمواقف المعقدة فإن الاحساس العام الذى يوصله هذا الحدث هو احساس جاد فى أساسه . . وربما استطعنا أيضاً أن نصفه بأنه احساس حزين . . خذ مثلاً « أنا فىن وأنت فىن » وهى فارسية مقتبسة . . فى المشهد الأخير- فى لحظة مشحونة بالعاطفة تكاد تقترب من التراجيديا - يترك البطل (فؤاد المهندس) المنزل الذى لا مكان له فيه بعد أن تعلقت به الطفلة وهى تظن أنه أبوها . . ولكى لا يجيب إجابة محددة عن المكان الذى سيذهب اليه يغنى أغنية مليئة بالسخرية الدرامية المريرة . . أغنية « رايح أجيب الديب من ديله » وقلوبنا كجمهور تنفطر لاستحالة النهاية السعيدة . . هذا مثال جيد على العمق الجدى الذى يكمن وراء الحدث فى الفارس . . ولكن هذا العمق لابد أن يظل « وراء » الحدث ولا يطفو أبداً على سطحه . . إذ انه على هذا السطح لابد أن تتوفر درجة قصوى من المسرح . . ولنأخذ مثالا اخر بموليير الذى وان كانت حركة المسرحية عنده هى حركة هزلية تقوم على سوء التفاهم والمقالب الا أنها تصل فى النهاية الى موقف يشابه لحظة الاكتشاف فى التراجيديا حيث يتعرى اعداء المجتمع من ثيابهم الزائفة ويتنصر أصحاب القيم النبيلة كما انتصر كليانث مثلاً فى تارتوف على القس النصاب .

وتقودنا هذه النقطة إلى إمكانية هائلة في الفارس نربطها مباشرة بالمجتمع حتى أكثر من الكوميديا ذاتها في شكلها الراقى . . فالكوميديا في تركيبها الأساسى تقوم على عملية رفع القناع عن زيف الشخصيات التى تنطوى على عيوب معينة أو تعوق انتصار أصحاب القيم الجديدة داخل المسرحية . . ولكن هذا القناع لا يرفع الا فى النهاية عند لحظة انتصار القيم الجديدة على القيم القديمة داخل الحدث الكوميدى . . وبالتالي فان عملية رفع القناع الأخيرة تتضمن إدانة للمجتمع القديم . . « المحروسة » مثلا لسعد الدين وهبة ترفع القناع عن المجتمع القديم . . مجتمع المأمور ووكيل النيابة . . الخ وتضع سعيد الضابط الصغير فى مقدمة المسرح رمزا للقيم الجديدة وهى لذلك كوميدى فى أساسها لأنها تنتهى بهذا الانتصار بصرف النظر عن الجو الفكاهى الذى تدور فيه الأحداث . .

وإذا كانت عملية رفع القناع تقع فى الكوميديا عند نهاية الحدث فهى فى الفارس تقع فى كل لحظة من لحظات هذا الحدث . . فالتكتيك المفضل لدى كتاب الفارس هو أن يعرى شخصياته وعلى الفور وبدون انتظار للوصول بالحدث الى نهايته . . وهذه التعرية الدائمة لها وظيفة مزدوجة ، فكاهية وجادة فى نفس الوقت فهى تضحكنا على تطرف هذه

الشخصيات فى نفس الوقت الذى تجعلنا نسخر نحن كجمهور بيننا وبين أنفسنا من هذا التطرف . وإذا كان الإضحاك فى الفارس لا يتم الا عن طريق المبالغة - الجدية واللفظية معا - فغالبا ما تمثل هذه المبالغة عالما معوجا . وغالبا ما يكون بطل الفارس هو عدو هذا العالم المعوج . . وغالبا ما يكون هذا البطل شخصية سوية كالعاقل فى بلاد المجانين . . مثل شخصية المدرس الغلبان عند الريحان أو ما شابهها فى مقتبسات مدبولى والمهندس والهنيدى . .

وفى مثل هذه الهزليات التى تقوم على بطل شريف أو سوى يواجه ويعادى عالما معوجا لابد أن يكون الصدام بين البطل والعالم المحيط به هو صدام حاد . . ويتحتم على كاتب الفارس - لكى يعرى شخصيات العالم المحيط بالبطل على الفور ، وبالتالى يعطينا أعلى مستوى من الصدام ، أن تقوم مسرحيته على الشخصيات النمطية . . أو تلك الشخصيات التى لا تمثل انسانا متكاملا وانما تمثل جانبا واحدا أو خاصية واحدة من خواص الانسان . . كرسم الكاريكاتير . . وهذا المبدأ يعود بنا مرة أخرى الى مقارنة الفارس بالكوميديا . . فكاتب الكوميديا ليس بحاجة الى الشخصيات النمطية وانما هو بحاجة الى حركة عامة داخل مسرحية ينتصر فيها الجديد على القديم . . أما كاتب

الفارس فلكى ينجح فى الإضحاك على المبالغة لأبد من أن يخلق شخصيات مبالغا فيها . . ومثال هذه الشخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات نمطية . . والشخصية النمطية من الممكن تعريضها لأول وهلة وبدون انتظار لتطور الحدث . . مثلا شخصية المعلم ابن البلد الذى اعتاد أن يمثلها عبد الفتاح القصرى فى الافلام المصرية القديمة أو شخصيات برنامج ساعة لقلبك . . كلها شخصيات تتعرف على ملامحها لأول وهلة .

وبما أن محور الحدث فى المسرحية الهزلية هو صدام بين شخصية سوية وهذه الشخصيات النمطية . . فإن هذا النوع من الحدث لا يتطلب دراما تتطور إلى نهاية وانما يصبح مركز الاهتمام فيه هو جزئيات هذا الصدام . . ولذلك يخطيء من يحكم على المسرحية الهزلية بنفس المقياس الذى يحكم به على الدراما العضوية المتكاملة . لأن عملية التطور فى حد ذاتها ليست من طبيعة الفارس انما المشهد الذى يقوم على التناقض هو الوحدة الأساسية فى مثل هذا النوع من المسرح . . وأخطر الأخطار التى ينزلق فيها كاتب الفارس هو أن يحول بطله السوى الى رجل ثقیل الدم يصرخ بالحكمة فى وجه الاعوجاج . . تلك وظيفة قد يكلف بها الكاتب أى شخصية أخرى من شخصيات هزلية ولكن ليس البطل . فمن شروط

هذا البطل أن يكون خفيف الدم إلى أبعد الحدود . .
ولا تتبع خفة دمه فقط من قدرة الممثل الذى يلعب دوره على
إثارة الضحك بحركاته ولوازمه وانما أيضا من المواقف الجزئية
ذاتها داخل المسرحية الهزلية أى من سلسلة التناقضات التى
تقع بين البطل والعالم المحيط به . . وهذا التناقض مبالغ فيه
أيضا فى المسرحية الهزلية . . فالبطل متعصب لمبادئه رغم
فقره أو ضعف نفوذه . . كذلك الشخصيات الأخرى
متعصبة لعيوبها رغم عدم وعيها لوجود هذه العيوب . ولنا فى
هزليات الريحاني والمهندس والهنيدى وعوض مثال على هذا .

والشخصيات الهزلية من الممكن الاستفادة بها فى ربط
الفارس بمجتمعا المعاصر اذا عرفنا ارتباطها بالصورة الرمزية
التي يخلقها أى مجتمع لنفسه . . فأى مجتمع يخلق لنفسه
شخصيات رمزية ترقد كما يقول الفيلسوف يونج - فى
اللاوعى الجماعى . . فمثلا شخصية ابن البلد « الحديق »
الذكى أو شخصية الخواجة كلها شخصيات خلقها المجتمع
لنفسه وأصبحت أنماطا رمزية انتقلت بعد ذلك الى هزليات
عماد الدين الشهيرة فى عصر ازدهاره . . ومع عملية التغير
الاجتماعى يجد المجتمع أنها لم تعد ترمز إلى شىء فى حياته .
وبالتالى فان كاتب الفارس والممثل الهزلى على السواء يخلقان
نوعا من الشخصيات النمطية الجديدة تعبر عن رموز جديدة

فى وجدان هذا المجتمع الذى تغير . ونخطىء النقد فهم هذه الظاهرة فيتصورون أن خالق هذا النمط الجديد هو النجم الهزلى نفسه أو لوازمه الفكاهية التى اشتهر بها . . مثلما يفعل الهيندى مثلا . . وهم يتصورون أن الجمهور عندما يقبل على هزليات هذا النجم انما يريد أن يتفرج عليه وليس على المسرحية . . ويضحك على لوازمه فى نطق الألفاظ وطريقته فى الاضحاك .

والحقيقة أن الهيندى - أو أى نجم هزلى آخر قد يمثل لدى الجمهور الجديد رمزا جديدا أو فلنقل نمطا مسرحيا جديدا يحل فى وجدانهم الجماعى محل الأنماط القديمة التى ظهرت فى عصر ازدهار عماد الدين من أمثال كشكش بك وبربرى مصر الوحيد . . الخ . ذلك أن الأنماط نفسها تتطور ويلغى بعضها البعض بتطور حركة المجتمع ذاته وتطور الظروف الحضارية التى يعيشها .

ومن هنا تبنى أهمية استغلالنا للفارس كفن جماهيرى ثبت من تجربتنا المسرحية فى السنوات الأخيرة أنه يجذب الجمهور . .

هذا هو التحدى الذى يواجه الفرق الخاصة هذا الموسم . تلك الفرق التى يبدو من تخطيط موسمها أنها ستعتمد على فن الفارس أكثر من غيره حتى تضمن جذب

الجمهور وحقق تضمن الكسب المادي وبالتالي تضمن الاستمرار . . أما صديقنا المستول في فرقة المسرح الحر فلا يجب أن ينظر إلى المسألة بوصفها ضرورة تختمها ظروف الجمهور الذي تعود على التسلية ربما على حساب الفن . . فالجمهور مظلوم . . وإنما العبء الحقيقي يقع على كاتب الفارس نفسه - وفنه محترم في جميع بلاد العالم - الذي ينتظر منه أن يعبر بالفارس عن وجدان هذا الجمهور الجديد وفي نفس الوقت يعطيه الراحة النفسية والتسلية اللتين يستطيع فن الفارس ربما أكثر من غيره من الفنون المسرحية بكثير أن يقدمهما . .

مكان المسرح المصري
من المسرح العالمي



مكان المسرح المصرى من المسرح العالمى

فى السنوات العشر الأخيرة قفز المسرح المصرى قفزة كبرى حتى لنستطيع أن نقول ونحن مطمئنون إن لدينا أدبا مسرحيا راسخا ؛ وحتى لنستطيع الآن أن نتحدث عن وجود دراما مصرية . وبعد هذه المرحلة من التطور علينا أن نسأل أنفسنا : ما مكان مسرحنا المصرى من المسرح العالمى ؟ ؛ خاصة وأنه قد تصادف وصول الدراما المصرية إلى مرحلة النضج الفنى مع التغيرات الهائلة التى اجتاحت العالم المتقدم فى ستينات هذا القرن نتيجة للثورة التكنولوجية التى غيرت من رؤية الانسان المعاصر إلى طبيعة الكون والعلاقات التى تحكم البشر مما انعكس على رؤية الكاتب المسرحى وعلى الشكل المسرحى ذاته .

ونستطيع أن نقول إن الدراما المصرية دخلت مرحلة النضج مع ظهور مسرحية « الناس اللي تحت » لنعمان عاشور ؛ وكانت فاتحة جديدة فى المسرح المصرى لأنها

تناولت خطأ دراميا أساسيا هو الصراع بين مجموعة ساكني
البدروم في منزل الست بهيجة وبين صاحبة المنزل نفسها . .
وصورت العوامل التي تطحن هؤلاء « الناس الى تحت »
فتجعل بعضهم يستسلم لقدره الاجتماعي مثل الكمسارى
بينما تبشر بجيل جديد يتطلع إلى بناء مصر جديدة أخرى
تذوب فيها الفوارق الطبقية ويسودها العدل والحرية مثل
لطيفة وحبيها الرسام عزت . . وكانت شخصية رجائي من
أعظم الشخصيات التي أنجبها المسرح المصرى لأنها
شخصية مركبة تصور هؤلاء الذين رقصوا على السلم فلا
يستطيعون مواكبة التطور وان كانوا يأملون فيه من أعماق
قلوبهم ولا هم يستطيعون الوقوف في صف الطبقة
البرجوازية التي انحدروا منها لأنهم في أعماقهم لا يتعاطفون
معه . وكانت « الناس الى تحت » فاتحة عهد جديد في
تاريخ المسرح المصرى لأنها وضعت فجأة في قلب التراث
المسرحى الأوربي الحديث ؛ وخاصة التيار الواقعى الذى
بلوره ابسن في مسرحياته الاجتماعية وظل يهيمن على أعمال
كبار كتاب المسرح الحديث من أمثال تشيكوف وبرنارد شو
وغيرهما ؛ بعد أن كان مقصورا على المسرحيات الشعرية
الكلاسيكية عند شوقي وعزيز أباظة التي تستمد موضوعاتها
من التاريخ الاسلامى أو مسرحيات على باكتير التاريخية أو

المسرح الذهني عند توفيق الحكيم . فقد تبنت مسرحية « الناس الى تحت » أسلوب المسرح الواقعي الاجتماعي الحديث في أوربا ذلك المسرح الذى يعالج « الأفكار » أو « القضايا الاجتماعية » من خلال بناء واقعي يعتمد على العرض فالأزمة فالانفراج ، ومن خلال معالجة موضوع معاصر وشخصيات معاصرة أو نماذج « للإنسان الصغير » ساكن المدينة ذى الحياة المتواضعة والأحلام الكبيرة .

* المفارقة !!

ولكن المفارقة التى صاحبت ظهور المسرح الحديث فى مصر الذى ينتمى إلى تراث الواقعية الحديثة فى المسرح الأوروبى أن المسرح الأوروبى ذاته كان قد تخطى فى أواخر الخمسينات حين ظهرت « الناس الى تحت » مرحلة الواقعية الاجتماعية تماما وظهرت فيه حركات مضادة للواقعية مثل حركة مسرح اللامعقول ومثل مسرح بريخت الملحمى الذى ينحونحو استخدام المسرح فى إثارة الفكر عن طريق تحطيم الحائط الرابع والاصرار على دفع المتفرج لأن يتبنى موقفا فكريا معيناً من القضايا التى يعرضها له الكاتب المسرحى الملحمى ؛ وقد اختلفت هذه الحركات فى أهدافها . فمسرح العبث يصور عدم منطقية الوجود الإنسانى وانعدام

التواصل بين البشر في عالم ما بعد الحرب الثانية ، أما المسرح العالمي فيصور صراع الانسان مع قوى الاستغلال ويدعو إلى الموقف الماركسي ويتبنى عدالة قضية الطبقة العاملة وحقوقها في التحرر من مستغليها . . كما يصور مسرح الغضب الانجليزى فى بدايته عند اوزبورن ووسكر وغيرهما انهيار القيم التقليدية التى قامت عليها الامبراطورية البريطانية . . ومع اختلاف الهدف فى هذه التيارات الرئيسية فى المسرح المعاصر الا أنها اشتركت جميعاً فى سمة واحدة أساسية وهى أنها حركات مضادة للواقعية تكسر الوحدة العضوية التقليدية التى يقوم عليها البناء الأرسطى . . فالبناء فى مسرح « العبث » هو بناء دائرى يقوم على التراكم وليس على الصعود إلى قمة التوتر ، وهو فى أفضل نماذجه ؛ يقوم على عودة الحدث إلى نفس النقطة التى بدأ منها مثلما نرى الشريدان استراجون وفلاديمير فى مسرحية « فى انتظار جودو » ليكييت وهما جالسان تحت الشجرة ينتظران جودو فى نهاية المسرحية بنفس الطريقة - تماماً - التى رأيناها فى بداية المسرحية حتى بعد أن فقدوا الأمل فى مجيئه . أما البناء فى مسرح بريخت الملحمى فيقوم على استخدام البعد التاريخى فى الحدث (الذى يدور غالباً فى منطقة نائية عن ألمانيا وزمان تاريخى بعيد) وكذلك عنصر التغريب لكسر الإيهام

المسرحى ودفع المتفرج إلى إعمال عقله دون استثارة عاطفته حتى يصبح قادرا على اتخاذ الموقف الفكرى المطلوب . . .
اتقفت هذه التيارات اذن فى معاداتها للبناء التقليدى كما
اتقفت أيضا فى معاداتها للواقعية فلم يكن هدفها هو تصوير
حدث واقعى وشخصيات واقعية وانما اتخذ الحدث غير
الواقعى سبيلا إلى تصوير الرؤيا الباطنية أو الفكرية للكاتب
المسرحى .

وفى هذا الموقف تقريبا الذى أصبحت فيه هذه التيارات
الجديدة فى المسرح الأوروبى تمثل تطورا أساسيا فى الدراما
الغربية . بدأ مسرحنا الحديث يصل إلى النضج من خلال
الواقعية . . أى أنه فى الوقت الذى تخلى فيه المسرح الأوروبى
عن الواقعية ؛ أصبحت الواقعية عندنا هى الطريق إلى
مسرح مصرى حديث وجديد .

* دائرة الواقعية الضيقة

وقد اتسع تيار الواقعية الاجتماعية بعد « الناس الى
تحت » ليشمل أعمالا مثل « المحروسة » و « السبنسه »
لسعد الدين وهبه و « قهوة الملوك » و « القضية » للطفى
الخلوى ؛ كما سار توفيق الحكيم نفسه مع التيار فتخلى عن
موضوعاته الذهنية ليكتب عن قضية واقعية فى اطار حدث

معاصر هي قضية الفلاحين الواقعيين تحت الاستغلال في
احدى القرى المصرية وذلك في مسرحية «الصفقة» وكانت
الواقعية الاجتماعية كتيار أساسى فى بدء ظهور المسرح
المصرى الحديث تعبيراً عن الصراع والتناقضات القائمة
داخل الطبقات التى ينتمى إليها الانسان العادى الموظف أو
العامل أو حتى الفلاح . . وخاصة الطبقة الوسطى المصرية
التي أعلن نعمان عاشور افلاسها فى « الناس الى تحت » كما
أدانها سعد الدين وهبه فى المحروسة فى صورة المأمور
والصراع حول مظاهر المنصب بينه وبين وكيل النيابة فى مركز
المحروسة . . كما أوضح لطفى الخولى تناقضاتها وتفاهتها فى
القضية فى صورة الصراع بين عائلة نبيلة وعائلة حبيها حول
بعض التفاهات وتشعب هذه القضية وسط متاهات القانون
والمحاكم وتعقيداتها المضحكة . . وفى معظم هذه
المسرحيات كانت هناك رؤى نهائية تبرغ فى النهاية فى صورة
شخصية محورية تبشر بالأمل فى التغيير وفى حياة أفضل
بعضها قادر على احداث التغيير بالفعل حين يبدأ بنفسه
فيخرج عن دائرة التناقضات البرجوازية وتفاهة الحياة
البرجوازية مثل لطيفة وخطيها عزت الرسام فى الناس الى
تحت ومثل نبيلة وخطيها فى القضية - وكلاهما نموذج للجيل
الجديد الذى يبشر بمصر جديدة ويرفض القيم والمواضعات

القديمة ، ومثل سعيد الضابط الجديد في المحروسة الذي يدافع عن قضية الفلاحين ضد تواطؤ المأمور مع العمدة ويرفض أى حلول وسط من تلك التى يختارها غيره للمحافظة على نفوذهم أو مصدر رزقهم . . وبعض هذه الشخصيات أيضا تبشر بيوتوبيا أو عالم مثالى تسوده العدالة الاجتماعية وان كانوا هم أنفسهم غير قادرين على احداث التغيير بل يقفون منه موقف المتفرج بينما يأتى فعل التغيير نفسه من جانب الأجيال الجديدة . ومثل هذه الشخصية التى تأمل فى التغيير وترسم صورته دون أن تكون قادرة عليه تنتمى غالبا إلى الأجيال القديمة وان كانت - بقلبها وتجربتها الواسعة - تتعاطف مع الأجيال الجديدة مثل رجائى فى « الناس الى تحت » و « الأستاذ منجد » فى القضية وغيرها ؛ وهى شخصيات بطبيعة سنها وتكوينها وارتباطها الماضى بالطبقة الوسطى العليا غير قادرة على الحركة فهى دائما فى حالة « محلك سر » .

ولذلك فالنمط الأساسى للبناء فى مسرح الواقعية الاجتماعية الذى أخذ يشكل تيارا قويا فى بدء ظهور المسرح المصرى الحديث ابتداء من نعمان عاشور هو نفس النمط الذى يقوم عليه مسرح « القضية » الذى ظهر فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الماضى واتخذ شكلا متطورا على يد

ابسن في مسرحه الاجتماعي الذي يبدأ من « عدو المجتمع »
وينتهي بـ « البطة البرية » مروراً « بالأشباح » و « بيت
الدمية » « وأعمدة المجتمع » . . وقد بنى برنارد شو نظريته
المسرحية على ما تصور أنه « جوهر الأبنية » وهو التعبير عن
« الأفكار » التي تمثل قضايا وصراعات اجتماعية معاصرة
وكان استخدام تكنيك المناقشة الذي يقلب القضية
الاجتماعية على وجوهها المختلفة دون اعتبار لتطور الحدث
الدرامي من خلال أفعال الشخصية وليس أقوالها هو
النموذج المثالي عند برنارد شو للموظيفة التي يؤديها المسرح
الحديث في كشف الشرور الاجتماعية المختلفة في المجتمع
المعاصر . .

والبناء في « مسرح القضية » يقوم على عرض قضية
اجتماعية يسير بها إلى قمة التأزم حتى ينتهي الكاتب من
خلال المناقشة إلى ضرورة اتخاذ موقف إلى جانب التغيير
الاجتماعي نحو حياة أفضل . . وغالباً ما يدعو الكاتب إلى
اتخاذ هذا الموقف من خلال ما سماه برنارد شو بتكنيك
المناقشة حيث تجلس الشخصيات في حجرة الصالون
« لتناقش » ما للقضية وما عليها لتخرج في النهاية برسم
صورة - ولو مثالية - لضرورة حدوث التغيير الاجتماعي . .
وهذا ما حدث مثلاً عندما صفقت نورا الباب وراءها في

« بيت الدمية » لابسن معلنة أنها ستخرج إلى عالم نظيف تعيش فيه حياتها كامرأة وانسانة وليس كدمية كما فرض عليها وضعها في المجتمع الذي ينكر على المرأة حريتها . . وفي داخل هذا البناء تصبح الشخصيات أشبه ما تكون بأوعية « للأفكار » التي يريد المؤلف إيصالها . . فمسرح القضية أو مسرح الواقعية الاجتماعية هو في أساسه مسرح « أفكار » ليس بمعنى أفكار ذهنية مجردة وانما بمعنى شخصيات تعبر عن صراعات فكرية وصراعات قيم داخل اطار اجتماعي محدد .

وهذا البناء نفسه هو ما تبناه المسرح الواقعي الاجتماعي في مصر مع ظهور نعمان عاشور وسعد وهبه ولطفى الخولى فالتكنيك في مسرحياتهم الأولى كان يعتمد أساسا على اثاره القضية الاجتماعية والتبشير بضرورة التغيير من خلال شخصيات تمثل فئات معينة من المجتمع فتتحو نحو النمطية . . وتلخص « مواقف » داخل اطار اجتماعي محدد - وهذا ما كان ينحويه هذه الشخصيات إلى التبسيط وليس التركيب ، والتبسيط ضرورة من ضرورات المسرح الواقعي الاجتماعي لأنه يقوم على الشخصيات التي تلخص « فئة » بمواقفها من القضية الاجتماعية المطروحة وليس على الشخصيات التي تتنازعها دوافع نفسية كثيرة ومتناقضة ومعقدة .

وكان من أثر ذلك أن تهدد المسرح المصرى بالدوران فى دائرة ضيقة ومغلقة ؛ فالواقعية على جدتها وضرورتها فى هذه الفترة الأولى من تطور المسرح المصرى الحديث بعد ظهور نعمان عاشور كانت قاصرة عن التعبير عن الانسان كانسان بكل نوازعه المركبة ، كما كانت تهدد بأن تحصر الدراما المصرية داخل اطار واحد وهو التعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعى والدعوة إلى اصلاحه على أهمية ذلك فى حد ذاته .

* الخروج من دائرة الواقعية

وكان لابد للخروج من هذه الدائرة الضيقة من أن تخرج الدراما المصرية عن اطار مسرح القضية والواقعية الاجتماعية وتتجه نحو التعبير عن رؤى أكثر اتساعا وشمولية داخل اطار البناء التقليدى القائم على العرض الذى يطرد صعودا بالتوتر الدرامى إلى قمة الأزمة ثم النهاية أو الحل .

وقد تم ذلك فى اتجاهين أولهما اضافة البعد الرمزى إلى الواقع الاجتماعى أو بالأحرى ادراك التركيب الرمزى للواقع الذى يفصح عن وجود حقيقة أكثر عمقا وشمولية من مجرد عرض القضية الاجتماعية ؛ وثانيهما استخدام الخلفية التاريخية فى تصوير موقف الانسان المصرى من الكون وليس

فقط من قضية اجتماعية بعينها . .

ويتجلى الاتجاه الأول في مسرح رشاد رشدى فى مرحلته الأولى التى تضم « الفراشة » و « لعبة الحب » و « مرحلة خارج السور » و « خيال الظل » ، كما بدأ يتخذ ملامحه أيضا فى « السبنسه » و « كوبرى الناموس » « وسكة السلامة » لسعد الدين وهبه . . أما الاتجاه الثانى فقد تجلى فى « انفرج ياسلام » و « بلدى يابلدى » لرشاد رشدى « والفتى مهران » « والحسين ثائرا » « والحسين شهيدا » لعبد الرحمن الشرقاوى .

وقد تجلى الاتجاه إلى رؤيا شعرية أبعد من الواقع الاجتماعى الخارجى وأكثر عمقا وشمولا من خلال ادراك التركيبة الرمزية للواقع التى تنم عن دلالات أكثر شمولاً فى أعمال رشاد رشدى منذ مسرحيته الأولى « الفراشة » . فالفراشة مثلا تقوم على اكتشاف علاقات أكثر عمقا داخل البناء الاجتماعى من خلال رمز الفراشة السائد - المتمثل فى سميحة - الذى يجذب اليه الفنان رمزى بسحره وألوانه الزاهية حتى يؤدى به إلى فقدان الذات فلا يبقى أمامه غير الانتحار . ورمز الفراشة هنا ليس مجرد تعبير عن واقع اجتماعى يقوم على القيم الزائفة التى تعتنقها الطبقة الوسطى العليا متمثلة فى سميحة وعائلتها ، وإنما هو رمز أعمق من

ذلك وأشمل فمن خلاله نجد أنفسنا أمام صراع بين الفنان الخالق الذى ينتمى بطبيعته إلى القيم الانسانية العليا وبين القوى التى تقهره وتسلبه كيانه وتحطمه تحطيا كاملا وبهذا المفهوم يصبح رمزى بطلا تراجيديا بحق يرتكب خطأ فى الحكم هو زواجه من سميحة ثم يدفع ثمنه غاليا بعد ذلك حين يؤدى به هذا الخطأ تدريجيا إلى التنازل عن كيانه لارضاء رغبات سميحة فى ارتقاء السلم الاجتماعى وفى الايمان بالمادة ؛ وهكذا يخرج رشاد رشدى منذ بدايته الأولى من اطار الواقعية الاجتماعية ليعطى مدلولاً أكثر شمولاً للمشاهد الواقعى . وفى « رحلة خارج السور » نجده يصل إلى قمة النضج فى هذا الاتجاه الذى يضيف على الخلفية الواقعية أبعادا انسانية شاملة فالصراع الأساسى بين فريد والمهندسين حول بناء الكوبرى على عوامات فاسدة ليس مجرد كفاح من جانب البطل ضد الفساد الاجتماعى الذى يتمثل فى تمسك المهندسين ببناء الكوبرى رغم معرفتهم الكاملة بأن العوامات التى تشكل أساسه فاسدة ومتهالكة ، وإنما هو صراع بينه وبين عالم اختلطت فيه القيم حتى وصلت إلى حد العبثية أو اللا معقول . . فالمهندسون - فى اجتماعهم الشهير فى الفصل الثانى من المسرحية - يقررون أن العوامات فاسدة بالفعل ولكنهم يعددون فيقررون فى نفس الوقت أنها تصلح

وانه يمكن اقامة الكوبرى عليها . . وهنا يصبح العالم الذى يواجهه فريد ليس مجرد تعبير عن الفساد الاجتماعى وانما عالم من الفوضى المطلقة التى تهدد كيان الانسان فى العصر الحديث بالدمار . . ومن هنا فان الرؤيا الفنية فى هذه المرحلة هى رؤيا حديثة بحق تمثل صراع الانسان الحديث مع عالم خلا من القيم أو على الأقل سادته فوضى القيم .

* البعد التاريخى

وقد حاول كتاب المسرح المصرى أيضا الخروج من دائرة الواقعية الاجتماعية المغلقة باستخدام البعد التاريخى . فالحدث فى كل من « اتفرج ياسلام » و « بلدى يابلدى » لرشاد رشدى يدور فى منطقة تاريخية بعيدة عن الواقع المعاصر وان كان بهدف اكتشاف رؤيا أبعد وأعمق لهذا الواقع . . فتيمة سعيد الشخص الذى يبيع حبه فلا يستطيع أن يسترده أبدا بعد ذلك مهما فعل فى مسرحية « اتفرج ياسلام » - رغم وجودها داخل اطار ذى دلالات اجتماعية على التكوين الاجتماعى المعاصر - هى تيمة انسانية شاملة تعبر عن الانسان فى كل مكان وزمان ، وهى تخرج بالاطار الواقعى إلى مستوى الشمولية . وكذلك تيمة صورة الانسان عند نفسه وصورته عند الآخرين التى صورها المؤلف نفسه فى

« بلدى يابلدى » هى تيمة انسانية شاملة يمكن أن نرجعها إلى أوديب الذى كان يتصور أنه مثال للبطل المتكامل ثم يكتشف فى النهاية أنه المجرم الحقيقى الذى قتل أباه وتزوج أمه وأن صورته عن ذاته تختلف تماما عن صورته الحقيقية .. وفى « بلدى يابلدى » يكتشف السيد البدوى أن حواريه من حوله قد صنعوا منه أسطورة فلم يعد الناس يعرفون صورته الحقيقية حتى إنه عندما ينزل اليهم فى مشهد من أروع مشاهد المسرح المصرى الحديث فى نهاية المسرحية ينكرونه تماما ولا يتعرفون عليه فيصل إلى الادراك التراجيدى أو ادراك الهوة التى تفصل بين كيان الانسان الحقيقى والصورة التى يصنعها الآخرون له ويدرك أن هذه الصورة الزائفة هى التى تمثل الحقيقة بينما الحقيقة نفسها محكوم عليها أن تظل دائما فى منطقة المجهول . وقد استخدم عبد الرحمن الشرقاوى البعد التاريخى أيضا فى « الفتى مهران » التى تدور حوادثها فى عصر المماليك وان كانت ذات دلالات اجتماعية وسياسية تشير إلى الواقع المعاصر كما استخدمها سعد وهبه - بحظ أقل من النجاح - فى مسرحيته الأخيرة « ياسلام سلم الحيطه بتكلم » .

وقد تميز المسرح الحديث فى مصر فى اتجاهاته المختلفة سواء الواقعية أو الواقعية الرمزية أو الاتجاه إلى استخدام

البعد التاريخي في الخروج من الاطار الاجتماعي إلى حالة انسانية شاملة باستخدام البناء العضوى القائم على السببية والمنطقية هذا في الوقت الذى تطور فيه المسرح الأوروبى فى نفس الفترة تقريبا إلى استخدام البناء غير العضوى القائم على انعدام المنطق والسببية كما فى مسرح العبث أو القائم على الملحمية والتكنيك القصصى كما فى مسرح بريخت أو على البناء المضاد للأرسطية وان كان يحتفظ بعنصر الايام مثل مسرح الغضب الانجليزى . . والسبب فى أن المسرح الأوروبى قد اتجه هذا الاتجاه هو ادراك الكاتب الاوروبى أن النظام الكونى الذى بناه الانسان الأوروبى قد اختل بعد الحرب العالمية الثانية وأصبح غير صالح كقيمة يعيش بها الانسان الأوروبى . . بل ان مسرح العبث نفسه وكثيرا من نماذج مسرح الغضب كانت تعبيراً عن أزمة الانسان فى أوروبا الغربية الذى أصبح يواجه عالماً خلا من القيم التقليدية التى أصبحت صالحة لأن يبنى عليها حياته ولم يخلق هذا العالم قيماً جديدة تحل محلها . . وقد زاد تطور التكنولوجيا من الاحساس العميق لدى الانسان الغربى بعدم صلاحية القيم القديمة فراح يكتشف لنفسه قيماً لا يستطيع العثور عليها بعد نظر لأن التكنولوجيا لم تخلق قيماً روحية أو انسانية جديدة تحل محل القديمة . . وبالتالي نحنا المسرح

المعاصر نحو تصوير الفوضى وانعدام القيم أو المنطق الذى نشأ فى عالم ما بعد الحرب الثانية وانعكس ذلك على أشكال البناء المسرحى فأصبح البناء التقليدى غير صالح لتصوير هذه الرؤيا الجديدة إذ كيف يعبر بناء عضوى منطقى عن رؤيا يسودها انعدام المنطق وانعدام السببية فى الأشياء ؟ أما حالة بريخت فهى - فى رأى - حالة خاصة لأن الهدف الأساسى لمسرحه هو التعليمية وقد اختار له أنسب الأشكال وهو الشكل الروائى الملحمى الذى يقوم على مزيج من السرد والتصوير الدرامى مما يعطى الكاتب الفرصة لكى يلقن جمهوره أفكاره التعليمية عن طريق السرد الروائى .

ولم يكن من الممكن أن يتجه المسرح المصرى نفس الاتجاه الذى اتجهه المسرح الغربى المعاصر فى استحداث بناء مضاد للأرسطية يقوم على انعدام السببية والمنطق ببساطة لاختلاف الظروف التى نشأت فيها الدراما المصرية الحديثة . . فهذه الدراما نشأت فى مجتمع يبحث لنفسه عن قيم جديدة يعيش بها وعليها . . والبحث عن القيم هو فى حد ذاته بحث عن منطق يحكم الأشياء ويبحث عن علاقات موضوعية و « نظام » انسانى وكونى يضمن معنى على الوجود الإنسانى . ولهذا السبب فإن المسرح المصرى المعاصر - كما يتجلى فى أعمال كتابه الكبار - هو محاولة لاضفاء المعنى على

الوجود المصرى ولا يمكن أن يتأق ذلك الا من خلال بناء
ينظم التجربة الانسانية فى شكل منطقى ويجعلها تجربة ذات
مغزى . . أما المسرح الأوروبى المعاصر فهو فى حقيقته
هروب من «المعنى» أو «النظام» لأنه يعبر عن اكتشاف
الانسان الأوروبى لعدم وجود هذا المعنى أو هذا النظام فى
الحياة الأوروبية بعد الحرب الثانية .

مصر في المسرح المصري



مصر فى المسرح المصرى

لم يستطع المسرح المصرى أن يعبر عن صورة مصر الحقيقية إلا فى أواخر الخمسينات عندما ظهر نعمان عاشور ومن بعده رشاد رشدى وسعد وهبه ولطفى الخولى وغيرهم .

ولا يعنى هذا أنه قبل ظهور هؤلاء الكتاب لم يكن لدينا أدب مسرحى . فقد كان لدينا — على الأقل — أربعة كتاب مسرحيين كبار هم أحمد شوقى وعزيز أباظة وعلى أحمد باكثير ، وبالطبع توفيق الحكيم وهو أكثر الأربعة الماماً بالفن المسرحى كما أنه لعب أكثر من أى كاتب غيره فى هذه الفترة دوراً كبيراً فى خلق فن مسرحى وتأصيله فى بيئتنا .

ولكن المشكلة التى واجهت هذا الرعيل الأول من الكتاب المسرحيين الكبار لم تكن التعبير عن الروح المصرية الأصيلة من خلال المسرح بقدر ما كانت تأصيل المسرح كنوع أدبى جديد — أوزرعه فى بيئة لم تعرفه من قبل .. كانت المشكلة باختصار هى ضرورة خلق دراما فى اللغة

العربية ، ولذلك فان الاهتمام انصب أكثر على توطین الشكل المسرحی كوسيلة للخلق الفنى فى أدب يتكون جسمه الرئيسى من الشعر الغنائى .

* المسرح الحديث

ومع ظهور جيل الكتاب المحدثين فى أواخر الخمسينات لم يجد هؤلاء الكتاب أمامهم مشكلة ارساء المسرح المصرى وهى المشكلة التى واجهت الجيل السابق من الكتاب فقد كان المسرح المصرى قد استقر واعترفت الجماهير به كنوع فنى وأدبى هام مثله مثل الشعر والرواية بل أقدر منهما على تصوير التجربة البشرية بكل أبعادها . . وإذا كان الجيل السابق قد أدى مهمة ارساء دعائم الشكل المسرحى فى مصر فانه كان على جيل الكتاب المحدثين الذى ظهر بظهور نعمان عاشور أن يوظف المسرح فى بلورة رؤيا مصرية خالصة ، من خلال الشكل الدرامى .

وكان أول الطريق إلى بلورة هذه الرؤيا المصرية الخالصة هو التخلّى عن اللغة الفصحى كأداة للتعبير المسرحى واستخدام اللهجة العامية التى تشكل لغة التفكير والاحساس لدى الانسان المصرى . . أما العامل الثانى الذى ساعد هذا الجيل الجديد من الكتاب على احتضان الروح

المصرية وتصويرها والتعبير عنها فهو الاعتناق إلى درجة الاسراف في التصوير الواقعي أحيانا - وقد مكنت الواقعية هؤلاء الكتاب - خاصة في المراحل الأولى من انتاجهم - أن يقتربوا من وجدان الانسان المصرى « الصغير » أو « العادى » وأن يعبروا عنه ، كما ساعدتهم على بدء مرحلة جديدة للمسرح المصرى تنبذ الموضوعات « الذهنية » التى تتناول أفكاراً مجردة ، والموضوعات التاريخية والبطولية ذات العواطف الكلاسيكية المتضخمة .

* صورة مصر

وقد استخدم كتاب المسرح المصرى الحديث الكتابة المسرحية لتجسيد صورة مصر كما يرونها . . وأبسط أشكال هذه الكتابة فى تجسيد مصر فى صورة امرأة هى مركز الثقل فى المسرحية يلتف حولها الجميع ترعاهم وتحنو عليهم وتربط حياتهم بها بصورة أو بأخرى . . كما تمثل المركز الذى تتجمع عنده جميع خيوط المسرحية . والمثل الواضح على هذا هو شخصية خضرة البائعة الريفية فى كوبرى الناموس لسعد وهبه . فخضرة تقف على الكوبرى بين عالمين . . عالم المدينة وعالم القرية أو الريف (والاشارة هنا واضحة) . . وهى تعطى دائماً دون أن تأخذ شيئاً . . وهى بفطرتها السليمة

تخفى الثوار (تدور الأحداث قبل قيام الثورة) مثل سامى حتى ولو كانوا يقتلون خطأ أثناء تنفيذهم لعملية اغتيال سياسى فيحرمون موظفاً بسيطاً من الحياة ويحرمون معه أسرته الكبيرة التى يعولها من أسباب البقاء . . وهى تقع فى حب هذا الثائر سامى وتغفر له جريمة القتل الخطأ رغم أنه يعيش معذباً باحساسه بالذنب . . وتنتظر فيه أملها وفتاها بالرغم من أن المسرحية تقوم على مفارقة أساسية نابعة من التوازي بين هذا الفتى الذى تنتظره خضرة وبين الابن الغارق الذى تنتظره أمه دون جدوى . . وخضرة علاوة على كل ذلك هى الشخصية التى تجمع حولها القرداقى والنشال وتاجر الحمير المسروقة والثوار من الطلبة وعسكرى البوليس والدرويش وكلها نماذج للقهر الاجتماعى والانسانى تمثل قطاعاً عريضاً من الطبقات المصرية المقهورة قبل الثورة لا يربطها رابط إلا علاقتها بخضرة وتجمعها عند كشك خضرة على الكوبرى تنتظر الخلاص الذى لا يأتى ولكن لا ينتهى أملها فيه . .

وقد شاع هذا النموذج - نموذج المرأة التى تمثل الأرض والأم والحبيبة التى تعطى ولا تأخذ والتى تحتوى الجميع بين ذراعيها فى المسرح المصرى بعد ذلك حتى فى نماذج غير الواقعية مثل شخصية المرأة فى « ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان وغيرها .

وتصوير مصر بصورة المرأة (أو أمنا الأرض) التي
تتمركز حولها الأحداث والشخصيات هو أبسط أنواع الكتابة
المسرحية وأكثرها جنوحاً نحو اضمفاء صورة مثالية على هذه
الشخصية التي تبدو دائماً ذات بعد واحد تؤثر هي ولا تتأثر
وتظل الجميع بظلمها دون أن تعاني من أى تناقضات داخلية
فهي تعرف دائماً ماذا تريد وهي تنتظر دائماً حلم المستقبل
الوردي سواء كان هذا الحلم متمثلاً في فتى يأتى في زمان
مستقبل أو في رؤيا شعرية لعالم مستقبل يسود فيه العدل
والحرية والجمال . . وهذا ما يحدث مثلاً - على مستوى
آخر - في شخصية كريمة في مسرحية رشاد رشدى « رحلة
خارج السور » التي وإن كانت لا ترمز لمصر بهذه الصورة
المباشرة إلا أنها تجسد الشخصية المصرية في انتظارها لحلم
الخلاص من المعاناة والضياع والتي تقع في حب الانسان
الذى لا يحبها فيزداد احساسها بالقهر والضياع . . وكريمة في
رؤياها الأخيرة التي تنتهى بها المسرحية ترى الخلاص في
صورة الجمال الذى سيتشرف في كل مكان ولكنها ترى في هذه
الصورة أيضاً آثاراً للشر الذى يغلف كل شىء جميل
أو الثعابين التي تلتف دائماً حول أزهار الياسمين في الجنة
المثالية . . وهي بذلك تعبر تعبيراً صادقاً عن إحساس
المصرى الدائم بوجود الشر حتى عندما يكون في أكثر حالاته

تفاؤلا ؛ وذلك نتيجة لمعاناته الطويلة عبر عصور القهر المختلفة ، وهذه حقيقة في الشخصية المصرية لا يمكن إغفالها .

* المكان كبناء رمزى

وهناك كتابة مسرحية أخرى استخدمها المسرح المصرى الحديث للدلالة على صورة مصر تتمثل فى استخدام المكان الذى تدور فيه أحداث المسرحية استخداماً رمزياً بحيث يصبح صورة مصغرة لمصر ولرؤيا المؤلف عنها . . وغالباً ما يرمز هذا المكان إلى التضاد بين عالم قديم وعالم جديد وهو يضمهما معاً فى آن واحد بحيث يصبح الحدث الرئيسى فى المسرحية هو صراع بين هذين العالمين يشر فى النهاية بانتصار الجديد . ففى « الناس الى تحت » لنعمان عاشور مثلاً يصبح هذا المكان هو عمارة الست بهيجة وتدور معظم الأحداث فى بدروم العمارة حيث تسكن النماذج المقهورة الباحثة عن حياة أفضل مثل عم عبد الرحيم الكمسارى وابنته لطفية والرسام عزت والخادم فكرى ، ويظل البدروم دائماً هو المكان الذى يرمز إلى مكان هذه الشخصيات فى البناء الاجتماعى ، أما شقة الست بهيجة فتقابل الست بهيجة نفسها وابن اختها عبد الخالق الانتهازى الماكر والمحامى .

وجود هذه الشخصيات أيضا في مشاهد شقة الست بهيجة
يحدد مكانها من السلم الاجتماعى بحيث تصبح ممثلة لعالم
بورجوازى قديم فاسد القيم . . أو مصر قديمة ما زالت
تسلك بقيمها الفاسدة داخل التركيب الاجتماعى المعاصر
يقابلها من الناحية الأخرى مصر جديدة ما زالت تعيش في
بدروم الست بهيجة ولكنها ممثلة بالحب وبالأمل في مستقبل
نظيف باهر . . ووسط هذا كله يقف الاستاذ رجائى
الارستقراطى السابق الذى اختار أن يعيش مع ساكنى
البدروم لأنه اتخذ موقفاً ضد طبقته وإن كان غير قادر بحكم
عدم انتمائه للجيل الجديد من أبناء مصر ذلك الجيل الذى
ستحقق على يديه آمال المستقبل في أن يتخذ قراره الحاسم
بترك البدروم والانطلاق إلى أفق الحياة الرحب مثلما فعل
عزت الرسام وحبيبته لطفية أو كما فعل فكرى وحبيبته
منيرة . . وكل ما يستطيع فعله هو أن يقف في مكانه « محلك
سر » يلعب دور « الكورس » المعلق المبشر برؤيا المستقبل
الجميلة التى سيصنعها هؤلاء الشباب « من أفكارهم من
آمالهم . . من شبابهم . . زى فكرى ومنيرة . . حييعيشوا
من غير فلوس . . من غير جبن . . من غير نفاق . . من غير
ذل لحد » .

وبهذا المعنى يكتسب المكان (عمارة الست بهيجة)

دلالة أوسع على التضاد أو التناقض بين مصر جديدة متحررة يمثلها هؤلاء الشباب ومصر قديمة ذات قيم بورجوازية فاسدة تمثلها الست بهيجة وعبد الخالق ، ويصبح البديوم هوبؤرة التطلع إلى الشارع الواسع حيث الحرية والجمال . . وتصبح شقة الست بهيجة بصالونها البورجوازي مركزاً للقيم البورجوازية الجوفاء في مصر القديمة التي يدعو المؤلف إلى التخلص منها . .

* الكوبرى

ومن الأمثلة الأخرى لاستخدام المكان استخداماً رمزياً صورة الكوبرى الذى يصل بين عالين . . عالم قديم تعبت فيه قيم فاسدة . . وعالم جديد مضىء مبشر بمستقبل يقوم على القيم النظيفة . . وفى « كوبرى الناموس » لسعد وهبه يستخدم المؤلف صورة الكوبرى الذى يعبر عن وجود مصر فى مرحلة انتقال بين عالم قديم وعالم جديد . . ونرى المدينة على الجانب الآخر من الكوبرى يعيش فيها الفساد السياسى وتنتظر الخلاص على أيدي شباب الفدائيين . . أما الجانب الآخر من الكوبرى حيث توجد القرية بأهلها البسطاء وقيمها النظيفة (التى تمثلها خضرة) فهى التى تأوى أبناء مصر الشرفاء من الفلاحين والشباب الذين يكافحون لتخليص

بلادهم من الحكم الفاسد كما تأوى حتى أبناءها الخاطئين
مثل « النص » النشال الذى لا يسرق الفقراء وإنما من
يستحقون السرقة فقط لكى يقيم أوده بمعرفة الجميع وسوافة
الجميع . . ووسط هؤلاء جميعا تقف خضرة (أو مصر) على
الكوبرى تنتظر المخلص وتبحث عنه حتى دون أن تراه
أو تعرفه .

وفى « رحلة خارج السور » لرشاد رشدى يحتل الكوبرى
الذى تسلمه المهندس فريد من سلفه المهندس شريف سامى
ليكمل بناءه مركز الثقل الأساسى فى الحدث المسرحى . . اذ
يكشف فريد منذ ارتفاع الستار عن المسرحية أن العوامات
التي بناها المهندس السابق ليقيم عليها الكوبرى هى فى
حقيقة الأمر عوامات فاسدة لا تصلح للبناء فوقها وأنه إذا
أكمل البناء على أساس فاسد فإن الكوبرى سوف يقع
لا محالة بأول العابرين فوقه . . وتصبح صورة الكوبرى
الذى بنى على عوامات فاسدة رمزا أكثر ثراء وتعقيدا
للمجتمع الذى يكافح المهندس فريد كفاحاً مأساوياً
لتخليصه من جميع القيم الزائفة والفسادة التى تنخر فيه من
الأساس . . ويصطدم المهندس فريد باكتشاف تراجيدى
هائل وهو أن لجنة المهندسين المتخصصين التى عينتها الوزارة
للدلاء برأيها فى عوامات الكوبرى تتفق مع فريد على أن

العوامات فاسدة ولكنها تقرر في نفس الوقت صلاحيتها للعمل . . وهنا يواجه فريد بحالة فريدة من فوضى القيم التي تعبت في المجتمع بل وبلا معقولية الوجود الانساني نفسه داخل مجتمع كهذا . . ويصاحب هذا تيمات فرعية دالة على ازدواجية القيم على مستوى الحب والعلاقات الشخصية ، وتقوم شخصية عم كامل المحامي الشهير السابق الذي جنى عليه المجتمع حين وجه إليه أصابع الاتهام دون التحقق من براءته فدمره تماما . . تقوم هذه الشخصية كتعليق على المصير المأساوي الذي ينتظر فريد الانسان النظيف في مجتمع تسوده فوضى القيم . . مجتمع يقوم على عوامات فاسدة . . ويصبح الكوبري الذي يأمل فريد في بنائه بعد هدم العوامات الفاسدة صورة مسرحية تركز وتلخص تطلع جميع الشخصيات إلى القفز وراء سور هذه القيم الفاسدة إلى عالم جميل يسوده الحق والحرية والجمال . . وهو التطلع الذي يرمز له المؤلف على مستوى آخر بمحاولة الحصان شهاب القفز وراء السور . . وتطلع كريمة إلى عبور الكوبري إلى البر الثاني حيث الزهور والحرية والجمال والقيم النظيفة . . ولكن مع تطور الحدث يزداد احساس الشخصيات باستحالة عبور الكوبري أو تخطي السور لتحقيق هذا العالم الجميل ، ويلخص « الفنان حامد » هذه الرؤيا التي تنطوي عليها

المفارقة الرئيسية فى المسرحية حين يقول لفريد :

حامد - . . السور عمال يعلا والنور عمال يقل . .
وأخترتها ؟

فريد - رؤيا مظلمة قوى يا حامد . .
حامد - الواقع يا عزيزى . . أنا ما جبت حاجة من
عندى ؟

ولكن فريد (الانسان المصرى النظيف) لا يقنع بهذا
الواقع حتى ولو بدأ الكوبرى مستحيل البناء والسور لا يمكن
تخطيه بسهولة ويصبح فى وجه حامد : « الواقع ضرورى
يتغير » .

والحقيقة أن فريد هو الوحيد فى المسرحية الذى يتصدى
بعنف بعيدا عن أحلام الفن (مثل حامد) أو أحلام الخيال
(مثل كريمة) لتغيير الواقع ومن هنا يكتسب كفاحه طابعا
مأساويا يشبه كفاح البطل الاسطورى القديم ضد أقداره
لكى يقهرها . . ويقوم فريد أمامنا كبطل تراجيدى حقيقى
ومثال للانسان المصرى الذى يصمم على تغيير الواقع الفاسد
وتحديه حتى ولو كان فى ذلك هلاكه . .

وفى مسرحية أخرى لرشاد رشدى هى « نور الظلام »
يستخدم المؤلف التركيب الرمزى للمكان للدلالة على رؤيا

معينة لمصر هي - مرة أخرى - التناقض القائم بين عالم قديم وقيم قديمة وعالم جديد يبشر بقيم جديدة نظيفة . . اذ يقوم الحدث الرئيسى فى هذه المسرحية على تجاوز « اللوكاندة القديمة » و « اللوكاندة الجديدة » وتعطيل كل منها لعمل الأخرى . . ويعالج المؤلف هذا الموضوع الدرامى على مستوى اجتماعى بحث أكثر منه سياسى فيقدم شخصيات ترقى فى داخل كل منها قيم قديمة فاسدة وزائفة ويتظاهر فى نفس الوقت بأنه يعيش فى نور القيم النظيفة المتحررة . . فهناك عواطف مثلاً الباحثة عن الحب ولكنها أسيرة التقاليد التى لا تسمح لها بأن تعطى نفسها لمن تحبه وهى عندما تفعل ذلك فى النهاية إنما تفعله بدافع الارتقاء فى أحضان أى رجل لكى يتزوجها ولكنها تكتشف أنها عندما تباع نفسها فى سبيل الزواج تفقد نفسها وتفقد الزوج معا . . وكذلك مها التى تعيش فى نور الحب وتعطى بسخاء لتكتشف فى النهاية أن حبيبها يعتبرها امرأة ساقطة لا يمكن أن يفكر فى الزواج بها . .

ومجتمع نور الظلام كما يرمز إليه المكان (اللوكاندتين المتجاورتين) هو مجتمع تتجاوز فيه قيم اجتماعية زائفة تنتمى إلى الماضى مع قيم المجتمع الجديد فتهدد بإفسادها والقضاء عليها كما تهدد بتحطيم الفرد ذاته ، ولذلك فإن

الحدث في النهاية يقود بالحتمية إلى المأساة التي يمكن أن تنتج
عن ازدواجية القيم .

والحقيقة أن المسرح المصرى ربما استطاع أكثر من أى
فن غيره فى مصر أن يقدم تقييما صادقا وناقدا للحياة المصرية
المعاصرة والتركيب الاجتماعى المعاصر فى مرحلة من أخطر
مراحل التحول التى يمر بها بعد قيام الثورة وقد عبر عن رؤياه
بوسائل فنية خالصة كان المثال الواضح عليها هو تلخيص
صورة مصر عن طريق الكتابة المسرحية التى تعبر فى أبسط
صورها عن التناقضات الاجتماعية وفى أثارها وأعقدها عن
تناقض القيم .

المسرح المصرى
والرؤيا الباهرة



المسرح المصرى والرؤيا الباهرة

شغل المسرح المصرى الحديث منذ ظهور (الناس الى تحت) لنعمان عاشور فى الكثير من أعمال كتابه الكبار بتصوير تناقضات الواقع الاجتماعى سواء فى مجتمع ما قبل الثورة أو بعدها . . ولذلك فان النعمة السائدة فى المسرح المصرى الحديث كانت هى الواقعية فى أغلب الأحوال ؛ وذلك لأن المسرح الواقعى بطبيعته هو مسرح الارتباط بالمجتمع وتصوير القضية الاجتماعية . . وقد تبنى المسرح المصرى الحديث - فى معظمه - الواقعية كأسلوب درامى كرد فعل للمسرح الكلاسيكى الذى ساد الدراما العربية منذ شوقى وهو المسرح الذى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير أو قصص البطولة . وجاءت الواقعية فى المسرح الحديث لتؤكد ارتباط الكاتب بقضايا المجتمع وحرصه على تصوير فساد القيم . وكانت هذه الأعمال فى أفضل صورها ؛ تعطى صورة فنية لمجتمع يموج بالصراع بين قيم

قديمة فاسدة وأخرى جديدة سليمة ولكن لم يتم ارساؤها بعد بل تظل دائما كأمل بعيد في مستقبل باهر . . أما في أسوأ صورها فقد كانت هذه الأعمال الواقعية هي في النهاية دعوة إلى الإصلاح الاجتماعى عن طريق تصوير النماذج والأفكار الاجتماعية الفاسدة والدعوة إلى التخلص منها حتى تسود العدالة في المجتمع .

ولم يكن المسرح الواقعى وحده في هذا . . بل ظهر أيضا تيار آخر يحاول أن يجمع بين الايماء الشعري والصورة الفنية المتكاملة من ناحية ؛ وبين الارتباط بالقضايا الاجتماعية (وأحيانا السياسية) المعاصرة من جهة أخرى . . وكانت الوسيلة إلى ذلك هي اللجوء إلى الخلفية التاريخية في عصر محدد تشبه ظروفه إلى حد كبير الظروف المعاصرة التي تضطرم بامكانيات الصراع مثل العصر المملوكى في «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى و«اتفرج يا سلام» و«بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى و«يا سلام سلم» لسعد وهبه . أو الحملة الفرنسية وحادثة مقتل كليبر في «سليمان الحلبي» لألفريد فرج .

ولكن الحدث في المسرح المصرى الحديث سواء في تياره الواقعى أو في المسرحيات التي تلجأ إلى التاريخ وتستخدمه في إعطاء كناية أو استعارة فنية للواقع المعاصر كان دائما ينتهى

إلى صورة شعرية لمستقبل مثالى تختفى فيه التناقضات الاجتماعية وتنتهى فيه معاناة الانسان سواء على المستوى الشخصى أو الاجتماعى .. كأنما هى صورة لبعث جديد تنتظره مصر ..

وفى المسرح الواقعى تصبح هذه الرؤيا المثالية التى تنتهى بها المسرحية هى صورة لعالم جديد تختفى فيه الطبقة الاجتماعية وتحتل فيه الطبقات الدنيا المقهورة فى المجتمع مكان الصدارة بعد أن ظلت طويلا تقع عند أسفل السلم الاجتماعى معرضة لمختلف أنواع الاستغلال والقهر .. والمثل الواضح على هذا هو الرؤيا التى تنتهى بها مسرحية سعد وهبه «السبنسة» حين ييشر العسكرى صابر (وهو يرتدى قميص المجانين) بيوم سيأتى فى المستقبل القريب (أو البعيد لا ندرى) ينعكس فيه النظام الطبقي لتحتل الطبقات المقهورة مكانها فى مقدمة السلم الاجتماعى أما الطبقات التى استغلتهأ فهى التى ستقهقر بحكم فسادها إلى المؤخرة أو السبنسة :

صابر : برضه مش حتهرب يا درويش أفندى لا انت ولا البشوات والبهوات بتوعك .. حتهربوا تروحوا فىن .. القنبلة حتفرقع وتجب عالىها واطيها .. الأرض كلها قنابل .. القطر مليون قنابل .. بلدنا انزرعت قنابل

خلاص .. وحترقع .. وتحجب الى قدام ورا والى ورا
قدام .. البريمو حيقى سبنسة والسبنسة بريمو ..

* ميلاد الجديد من القديم

وتعبر هذه الرؤيا الاجتماعية عن حالة تشبه حالة
المخاض يمر بها المجتمع تنشأ من الصراع بين البناء
الاجتماعى القديم العفن القائم على قيم البورجوازية
والاستغلال والربط بين الاحترام أو المكانة الاجتماعية أو
النبوغ وبين الثروة .. وقيم أخرى جديدة يضطرم بها ضمير
المجتمع وتمثلها شخصية فى المسرحية هى التى تقف - وغالبا
وحدها - أمام الكيان الاجتماعى الفاسد تحاول تغييره أو
هدمه .. لأنها شخصية فردية فهى غالبا ما تعجز عن القيام
بهذه المهمة وحدها .. ولكن تظل وظيفتها فى الحدث
المسرحى هى ادارة الصراع وتفجيره .. وهذه الشخصية
تقف - بطبيعتها - خارج البناء الاجتماعى الفاسد تحاول
أن تؤثر فيه ولا تتأثر هى به مطلقا بل تظل نظيفة حتى النهاية
تحمل الأمل فى هذه الرؤيا المثالية التى تلون المستقبل .

ونستطيع أن نعثر على هذه الشخصية عند سعد وهبه فى
«المحروسة» ممثلة فى سعيد الضابط «الجديد» الذى يقاوم كل
الأساليب الانتهازية أو الحلول الوسط التى يلجأ إليها

رؤ ساؤه . . وهو الذى يظل نظيفا حتى النهاية و «جديدا»
بمعنى أنه بطل ذلك المجتمع المثالى الجديد الذى ستختفى فيه
النماذج الفاسدة والأساليب الانتهازية . .

عبده : (ينظر إلى الضابط مليا ثم يمد له يده) كفك
(يصفاحه فى قوة) بدمتى انت راجل . . انت جديد
صحيح . . جديد فى كل حاجة . .

كما نستطيع أن نعثر عليها أيضا — على مستوى آخر —
فى شخصيتى عبده المحامى وحببته نبيلة فى «القضية» اللطفى
الحولى اللذين يتحديان النمط الاجتماعى والأخلاقى الجامد
الذى تقوم عليه مواصفات الطبقة الوسطى وبيحثان معا عن
الحرية فى مجتمع جديد يستطيع الفرد أن يحقق فيه ذاته بكامل
ارادته دون أن تقيده النظرة التقليدية الجامدة إلى طبيعة
العلاقة بين الرجل والمرأة أو المفهوم البورجوازى للاحترام أو
القوانين الوضعية التعسفية . . ورغم أن عبده ونبيلة لا
يشيران بهذا المجتمع الجديد سوى من خلال التزامهما بسلوك
متحرر يحقق لهما ذاتيهما إلا أن الأستاذ منجد (وهو الذى
يلعب دور المعلق على طول الحدث) يقف فى نهاية المسرحية
ليبشر بمجتمع عبده ونبيلة الجديد الذى سيأتى فى يوم ما من
أيام المستقبل حين ترتفع قيمة الانسان وتطول هامته حتى
ليستطيع أن يلمس بيديه السحاب . . وهنا نجد أنفسنا مرة

أخرى أمام رؤيا مثالية لمستقبل سوف يأتى فى يوم لم يتحدد بعد ولكنه متوقع وحتمى . .

ورغم أن «رحلة خارج السور» لرشاد رشدى لا تلتزم فى بنائها بالنمط التقليدى للواقعية الاجتماعية ؛ إلا أنها تلتزم بصورة البطل الذى يقف خارج البناء الاجتماعى الفاسد (وهو البناء الذى ترمز إليه المسرحية على أنه كوبرى يقوم على عوامات فاسدة تهدد بانهاره فى أى وقت) ويقاومه وهو محتفظ طوال الوقت بنقاؤه وإدراكه السليم للحقيقة . . وهذا البطل هو فريد المهندس الذى يخوض صراعا مأساويا ضد أجهزة السلطة التى يهملها ابقاء الأمور على ما هى عليه حتى ولو أدى ذلك إلى كارثة محققة فى سبيل المنفعة الانتهازية لمجموعة البيروقراطيين والتكنوقراطيين الذين يسيطرون على المناصب الحكومية العليا . . ولكن هذه المجموعة من التكنوقراطيين الذين يمثلون فساد القيم فى البناء الاجتماعى يرتفعون عن كونهم مجرد دلالة لشر اجتماعى بعينه ليصبحوا فى هذه المسرحية بالذات رمزا فنيا للشر المطلق الذى يقاومه البطل ؛ وذلك عندما يتفوقون مع فريد على أن عوامات الكوبرى هى بالفعل فاسدة ولكنهم يقررون فى نفس اللحظة أنها أيضا غير فاسدة وتصلح . وتلخص عبارة «فسدانة ومش فسدانة» هذه الازدواجية الغريبة فى القيم المتناقضة بل والتطابق التام

بين الفاسد والصالح الذى يؤدى إلى حالة فريدة من فوضى القيم تكاد تجرد البطل من كل سلاح وتتركه عاجزا لأنه لا يستطيع أن يحدد ما إذا كان يحارب شرا معينا من الشرور الاجتماعية أو هو يحارب الشر الانسانى أو الكونى بأسره . . ولكن فريد عندما يجتمع بالأهالى فى الجزء الأخير من المسرحية يصل إلى حالة الادراك التراجيدى لطبيعة الحرب التى يحاربها . . فهو يدرك أنه يحارب على جبهتين . . جبهة الشر والفساد الاجتماعى المتمثل فى لجنة المهندسين . . وكذلك جبهة الشر الكونى العام . . وتتولد من هذا الادراك المأساوى رؤيا مثالية لمستقبل سوف يأتى فى يوم من الأيام يزول فيه الشر من العالم كما يزول الفساد الذى ينخر فى البنيان الاجتماعى . . ورغم أن فريد لا يعرف على وجه التحديد متى ستأتى هذه اللحظة المستقبلية الرائعة إلا أنه كنتيجة لاكتشافه — موقن أنها سوف تأتى :

فريد : . . أنا فى الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الديان . فى كل خطوة الواحد ينحك . يتعاص . يتوسخ . قعدت مدة مش قادر اتخلص من الاحساس ده . وبعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حولى زى ما يكونوا وحوش . ضرورى أحاربهم . الشر فى كل مكان . . قوى . . عنيد . . زى ألسنة النار . . ان ما كنتش تقضى

عليها حتقضى عليك وعلى كل حاجة بتحبها .. النهاردة
بعد اجتماعى بالأهالى .. بعد الاشاعات والانهامات ..

حامد - شايف الناس كلهم مجانين ؟

فريد - لا أبدا .. مساكين .. بيغرقوا وهما موش
حاسين . وعشان كده ضرورى الكوبرى يتبنى .. هو موش
سهل زى ما كنت فاكتر .. بالعكس صعب ومحتاج لمجهود
وتضحيات . لكن ضرورى يتبنى .. ويتبنى على أساس وإلا
حنغرق كلنا .. اليه وصلت لغاية هنا (مشيرا إلى رقبته) أنا
شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . عمر الدنيا ما كانت
أوضح قدام عيني .

كريمة - يعنى فيه أمل فى الكوبرى يا فريد ؟

فريد - طبعا فيه أمل .

كريمة - وحشوف البر التانى واحط رجلى فيه ؟

فريد - وتعيشى فيه كمان .

كريمة - امتى يا فريد ؟ امتى ؟

فريد - فى يوم من الأيام ، بعد سنة .. اتنين ..

ثلاثة .. ما اعرفش .

وفى كل هذه الصور - سواء المبسطة منها أو المعقدة -
يمثل البطل الذى يتميز بالنقاء أملا فى مستقبل نظيف يولد من

قلب الحاضر الذى يتميز بفساد القيم سواء على المستوى الاجتماعى أو الانسانى الشامل ، وغالبا ما ينتهى الحدث - كما تقدم - برؤيا مثالية لهذا المستقبل الباهر أو البعث الجديد الذى لا يعرف أحد متى سيتحقق على وجه التحديد ولكنه سيتحقق حتما .

* أقصى الشر قبل الرؤيا الباهرة

وسواء فى مسرح الواقعية الاجتماعية أو المسرح الذى يتخطى حدود الواقعية أو المسرح الذى يرتدى ثياب التاريخ ليعطى كتابة لصراعات الواقع المعاصر نجد أن الحدث فى المسرحية يشتد إظلاما وينذر بكارثة محققة قبل أن تأتى الرؤيا المستقبلية الباهرة التى تبشر بالانفراج ولكن ليس فى زمان حدوث المسرحية وإنما فى زمان آخر آت . . ففى «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى مثلا نجد أن هذه الرؤيا المستقبلية الباهرة تأتى عندما يكون الحدث فى أشد لحظاته مأساوية وقتامة . . فمهران البطل يستلقى جريحا يعانى سكرات الموت بينما يجيم الظلم السياسى والاجتماعى على الحدث ويحيط بالشخصيات النقية والثورية من كل جانب . . ووسط هذا الظلام يطل بصيص من النور على شكل تلك الرؤيا التى تحدد للأبطال المهزومين مأساوية

صورة المستقبل الرائع ونحن نسمع مهران يقول لرفاقه :

مهران - بل على وقع خطأ العصر الشرس يخفق القلب
الحزين اننى أسمع فى هذا السكون نبضات البعث فى قلب
الوطن .

اذهبوا فالزمان الحلوات . . أنا ذا أبصره عبر الأفق
والغد الوردى يختال على مسرى الشفق .

وتدرك الشخصيات الثورية جميعا عند نهاية المسرحية أن
الكرب الذى يحيق بالوطن ليس إلا كرباً مؤقتاً ؛ فهو مجرد
«دور ويمضى» ولكن المستقبل السعيد حيث تسود قيم العدل
والحرية لا ريب آت وإن لم يكن فى هذا الجيل . . وهذا ما
تردده سلمى (التي يمكن أن يقال أنها تجسيد للوطن) من
صعودها الأخير الرمزي إلى قمة الجبل وهى تقول بينما تردد
معهما بقية الشخصيات بما فيهم مهران المحتضر :
سلمى - وسيقبل الزمن السعيد ويغرد القلب
الحزين .

وستعبر الأنعام أسوار السجون وتنطلق وستملأ
الضحكات أرجاء الحياة . .

ويهم عطر الياسمين على الأفق .

وفى مسرحية «بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى يصل

الحدث أيضا إلى قمة التأزم المأساوى تجاه النهاية حين ينزل سيدى أحمد البدوى من عزلته ويقرر أن يواجه الناس بنفسه وينبههم إلى الخطر الذى يحيق بهم . ولكنه ما كاد أن ينزل من برجه العاجى حتى يكتشف أن أعوانه من الانتهازين قد نسجوا حوله الأساطير ، وأن الناس نتيجة لذلك لا يعرفونه ولا يعرفون صورته الحقيقية . . وفى هذه اللحظة المأساوية يدرك السيد البدوى ذلك الادراك التراجيدى وهو ضياع الرسالة التى يحملها ويشر بها بين صورته الحقيقية والصورة التى رسمها له الآخرون . وبناء على هذا الاكتشاف يقرر أن يصمت تماما وإلى الابد لأنه أدرك أنه لا جدوى من توصيل الرسالة التى لن تصل بسبب الحواجز التى أقامها هو نفسه - كما أقامها أعوانه بينه وبين الشعب الحقيقى .

وعند هذه النقطة يصبح الحدث فى أشد لحظاته اظلاما ولا يبدو أن هناك أملاً فى الانفراج ولكن يحدث التحول إلى الأمل فى مستقبل مشرق عندما يدخل متولى الغربية القائد الهمام والفتى الذى ما زال محتفظا بنقائه وسط فوضى القيم ليعلم أنه سوف يسير بجيشه لتحرير البلاد من الغزاة . ويتحول الحدث الذى كان يهدد منذ لحظات بالمأساة الكاملة بعد أن فشل السيد البدوى فى توصيل رسالته . وبعد أن أنكره الناس ولم يعرفوه - يتحول إلى الاشرار التدريجى

والأمل فى مستقبل تصل فيه رسالة السيد البدوى كاملة دون تحريف بعيدا عن الأعوان من المستغلين والانتهازيين ؛ وعلى يد الشعب نفسه بعد أن تولى قيادته ذلك الفتى متولى الذى لم يتلوث أبدا بفساد القيم .

* الضحية التراجيدية

والملاحظ أن البطل فى المسرحيات التى تنتهى بهذه الرؤيا الباهرة لبعث جديد يعجز فى النهاية عن أن يغير شيئا من الواقع الأليم حوله على الأقل فى اللحظة الحاضرة وإن كان وجوده داخل الحدث يمثل العامل الأساسى فى كشف الفساد الذى ينخر فى الكيان الاجتماعى أو فى كشف القيم الفاسدة التى تسود العصر . فهو بنقائه وإيمانه بالقيم النظيفة يستطيع أن يعطينا الصورة المناقضة لفساد الحاضر والصورة التى يجب أن يكون عليها انسان المستقبل وهو الذى يأخذ على عاتقه ؛ فى كفاح شبه مأساوى ومتصل مهمة اصلاح الخلل الذى يصيب القيم فى زمان الحدث ؛ وهو مدرك تماما أن هذا الاصلاح قد لا يتم على الفور ولكننا نجده دائما موقنا من ضرورة حدوثه .

وهذه هى الوظيفة التى يؤديها فريد مثلا فى «رحلة خارج السور» والسيد البدوى حين يبارك جهود متولى فى

«بلدى يا بلدى» . وكذلك هى الوظيفة التى يؤديها مهران فى «الفتى مهران» ؛ وعلى مستوى آخر الضابط الحديد سعيد فى «المحروسة» والعسكرى صابر فى «السبنسة» ويلخص بطل الفريد فرج سليمان الحلبي فى المسرحية المسماة باسمه هذه الوظيفة التى يؤديها البطل النقى فى عالم ملوث حين يقول وهو مقدم على قتل كليير التجسيد الرئيسى فى المسرحية لفساد العصر :

وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الاعداد ،
والاعداد يلبس رداء القتل ؛ وقد خرس بينهما الحق . الحق
عمله ليس لها رنين فى المستعمرة .

ومع ذلك تقع على أنا وحدى . . سليمان الحلبي ،
تبعة فرز الحقيقى من الزائف . . والعمل أو الكف عن
العمل . . الله معى !

وهذا البطل الذى يقع على عاتقه تبعة «فرز الحقيقى من
الزائف» — على حد قول سليمان الحلبي — غالبا ما يصبح
ضحية مأساوية لكفاحه المستميت ضد فساد القيم وفساد
التركيب الاجتماعى ، ففريد يفقد وظيفته فى «رحلة خارج
السور» ، والسيد البدوى يحكم على نفسه فى النهاية بعد أن
ينكره الناس بالصمت الأبدى ويكف عن القول ، ومهران

فى «الفى مهران» ىءفع حىاته نفسها ثمنا لكفاحه والعسكرى صابر فى «السبنسة» ىءفع به إلى مستشفى المجاذىب لأنه جرو على الجهر بحقىة وجود القتلة .

ورغم أن البطل ىكشف فساد القىم من حوله إلا أنه ىقع ضحية هذا الكشف فى النهاية وىترك العالم الذى تحناه وكافح ضءه ءون أن ىتغىر شىء فى هذا العالم . ولكن التضحىة بالبطل ىتولد عنها ءائما تلك الرؤىا الباهرة فى بعث جءىء لم ىكن ممكنا لو لم ىصور الحدث نقاء ذلك البطل وكفاحه ضد عالم ىقهره . . وبهذا المعنى ىصبح البطل هو صورة لانسان الغء أو انسان الأجىال القادمة التى سوف تعيش حقىة هذه الرؤىا المثالية لعالم مثالى جءىء ىختفى فى الاختلال الحاضر فى القىم وىسوءه العءل والحق والجمال .



المرأة في المسرح المصري



المرأة في المسرح المصرى

لعبت المرأة دوراً هاماً في المسرح المصرى الحديث واكتسبت عدة دلالات جعلت منها أحياناً مركز الثقل في عملية الصراع الاجتماعى القائم على التناقض بين القيم الجديدة التى بزغت بعد ثورة ١٩٥٢ والقيم القديمة الفاسدة التى يدعو الكاتب المسرحى إلى التخلص منها . وأحياناً أخرى رمزاً للوطن والأم لما تتمتع به من دلالات خالدة للأُمومة والحنان والعطاء الدائم . ولأن المسرح المصرى الحديث بدأ في معظمه مسرحاً واقعياً يرتبط أشد الارتباط بالقضية الاجتماعية وخاصة قضية الصراع بين القديم والجديد والتبشير بمجتمع أفضل فإن قضية المرأة ككائن اجتماعى يستطيع أن يشارك الرجل في بناء صورة المجتمع الجديد شغلت الكاتب المسرحى الواقعى واتخذت لديه أبعاداً أوسع لتشمل قضية الصراع بين جيلين أو عقليتين . ولأن المسرح الواقعى له حدوده التى تجعل من الصعب

على الكاتب المسرحى أن يرسم صورة المرأة فى أبعادها المعقدة المختلفة وانما يحصرها فى نطاق القضية الاجتماعية التى يصورها فإن صورة المرأة فى المسرح الواقعى الحديث فى مصر قد ظلت دائماً محصورة فى نطاق النمط الاجتماعى ؛ وذلك لأن الواقعية بطبيعة ارتباطها بالقضية الاجتماعية تنحو دائماً نحو تلخيص البشر فى صورة نموذج أو نمط إنسانى يحدد دور كل منهم فى التكوين الاجتماعى . . ونتج عن هذا أن المرأة بوصفها بؤرة هامة للصراع بين القديم والجديد تنتمى إلى نموذجين أساسيين : المرأة الجديدة التى تقاوم نظرة عصر الحريم وتحاول أن تبنى مع الرجل مجتمعاً جديداً يقوم على قيم جديدة نظيفة . . والمرأة التى ينظر إليها الرجل باعتبارها مصدراً لمتعته وخدمته أو - بمعنى آخر - شيئاً ثانوياً فى البناء الاجتماعى . . وهذه المرأة الجديدة هى التى تمثلها - على سبيل المثال - قسمت فى مسرحية « الأرناب » للطيفى الخولى وكذلك أمانى بنت الشيخ معروف ابنة الستة عشر عاماً والتى تمثل الجيل الجديد بكل انطلاقه وبحته عن الحرية . . ومحاولته الدائبة لبناء حياة جديدة . . وكذلك نبيلة فى « القضية » لنفس المؤلف ولطفية ابنة الكمسارى فى « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور . . ومثل هذه المرأة تواجه صراعاً مباشراً مع القيم الاجتماعية القديمة ونجد أن لها موقفاً محدداً

يتمثل في رفض هذه القيم تلخصه قسمة بطله « الأرانب »
موجهة حديثها إلى زوجها أسامة الذي ينادى بالانتساء إلى
القيم الاجتماعية التقليدية :

قسمة : . . . أنهو مجتمع ده اللي انت بتتكلم عنه . .
مجتمع محروس وأشكاله اللي فاهم أن الرجولة هي سجن
مراته في البيت . . ويمشى هو على حل شعره ، يسدد وقته
يسمم حياة الناس بأفكاره المريضة وهو يبهرم شبابه . .
يا أسامة فتح عينيك على المجتمع التاني . . المجتمع الجديد
المنور .

ولأنها دلالة على فكرة الصراع بين القيم القديمة والقيم
الجديدة فإن هذه المرأة الجديدة تظل شخصية غمطية ذات بعد
واحد . . وتشكل علاقتها بالرجل في حدود دورها كممثلة
للجيل الجديد في مراجعة القيم التقليدية التي يتبناها الجيل
الجديد . . فحب لطفية للرسام عزت في « الناس اللي تحت »
لا يصوره المؤلف بالنسبة إلى العلاقة المعقدة المتغيرة بين
الرجل والمرأة عموماً وإنما يظل محظوراً في نطاق بحثها
المشترك عن مصر جديدة . . أو عالم أنظف يتنفسان فيه معاً
بحرية . . وكذلك التجربة العلمية التي يجربها الدكتور
يونس في « الأرانب » ويحول بها أسامة إلى سيدة وزوجته
قسمة إلى رجل كان من نتيجتها اثبات المساواة الكاملة بين

الرجل والمرأة فى كل شىء ، وبالتالى اثبات خطأ النظرة التقليدية إلى المرأة وصحة الدعوى بأن المرأة تستطيع أن تلعب دورها فى المجتمع كإنسانة مكتملة . أما عبده ونبيلة فى القضية فهما وان كانا يخضعان للمواصفات التقليدية من خلال مقابلاتهما دون معرفة ذويهما فى مختلف الأماكن إلا أن حبهما هو التعبير عن موقفهما ضد قيم الجيل القديم التى تعتبر الحب النظيف شيئاً منافياً للأخلاق .

* المرأة كرمز

وقد اتخذت المرأة فى الكثير من مسرحيات المسرح المصرى الحديث بعداً رمزياً أو بالأحرى دلالة محددة عن الوطن أو روح مصر أو أمانا الأرض . . وهى بهذا المفهوم يتناولها الكاتب المسرحى من خلال زاوية معينة أو صفة ارتبطت بالمرأة عموماً من قديم الأزل وهى صفة الأمومة التى ترتبط عادة بالقدرة الفائقة على العطاء وعلى الحب والغفران والتى يتسع قلبها للجميع ويحتوى الجميع دون أن تنتظر لقاء هذا العطاء الذى تمنحه من قلبها أى جزاء ومثل هذه المرأة فى المسرح المصرى الحديث ليست بالضرورة أما أو شخصية تلعب دور الأم وإنما هى عادة امرأة تملك هذه القدرة على العطاء وهى البؤرة أو المركز الذى تتجمع حوله خيوط

الحدث . ولأن الكاتب الواقعى المصرى يعالج عادة قضية التناقض بين واقع أليم ومستقبل تسعى إليه الشخصيات وتنتظره ؛ وبين مجتمع قديم ذى قيم فاسدة ومجتمع جديد منشود يسعون إليه ويحلمون به ، فإن المرأة داخل هذا النوع من الحدث الدرامى تصبح تجسيدا لواقع الحاضر وانتظار آمال المستقبل معاً . فخضرة مثلاً فى « كوبرى الناموس » لسعد وهبة هى فى حالة انتظار دائم للمخلص الذى سيعبر بها - ويمجتمعها بالتالى - الكوبرى نحو عالم أفضل مشرق . . . وهى تلخص فى انتظارها لهذا المخلص حالة الانتظار العامة التى تسيطر على باقى الشخصيات فى المسرحية وتشغلهم على طول الحدث . . . وهى أيضاً - بكوخها على الكوبرى (رمز الانتقال من عالم إلى عالم) تعتبر المأوى الذى يأوى إليه المقهورون من الطبقات الدنيا فى المجتمع مثل القرداق والنشال والأم التى فقدت ولدها وكذلك الثوار الذين يعملون على تحقيق التغيير الاجتماعى مثل سامى ورفاقه من الطلبة المشتركين فى الحركة الوطنية . وفى « الفتى مهران » تصبح سلمى عند نهاية المسرحية رمزاً للوطن فهى ليست ملكاً لأمير أو سلطان وإنما هى ملك لأبنائها جميعاً . . خاصة أبناءها الذين طالت بهم عصور القهر :

سلمى : ان سلمى لم تعد بعد تغنى لأمير أو ملك .
لست ملكاً لأحد سأغنى لزحام الناس في كل
بلد .

سأغنى للنخيل ولأعياد الحصاد لمثيلاق الشريدات
لأمثالي المساكين الضياع . . سأغنى للحيارى الحالمين
الجياع ؛ سأغنى للمساء . . . للحقول الخضر . . . للفجر
الجديد . فاتخذ غيرى ؛ لمولاك ودعنى : لست ملكاً لأحد .

وبطبيعة الحال فإن استخدام المرأة درامياً كرمز للعطاء أو
الوطن أو مصر لا يمكن أن يعطينا صورة لها في أبعادها
المتعددة أو في علاقتها الإنسانية المعقدة بالرجل أو بباقي
القوى الإنسانية . . وإنما يقتصر دورها على هذه الدلالة
وحدها حتى أننا لا نستطيع أن نقول إن استخدامها بهذا
الشكل يلقي ضوءاً على نفسية المرأة كمرأة أو على أبعادها
الإنسانية المختلفة .

* صورة المرأة المتكاملة

ويعتبر الدكتور رشاد رشدى بين الكتاب المسرحيين
المحدثين القلائل الذين أدركوا ثراء العلاقة بين الرجل والمرأة
كموضوع درامى من الدرجة الأولى . .

واستخدامه ليلقى الضوء على نفسية المرأة في أبعادها المتعددة من ناحية وعلى طبيعة المفارقة في القيم الاجتماعية من ناحية أخرى . وتتضح هذه العلاقة الديناميكية بين الرجل والمرأة التي تحتوى على امكانيات ثرية للصراع الدرامى منذ مسرحيته الأولى الفراشة . . فالفراشة سميحة هى نموذج للمرأة ذات الأبعاد المتعددة فهى الحبيبة والعشيقة والطفلة أحياناً . . وهى أيضاً بجمالها وأنوثتها تستطيع أن تجذب إليها الرجل . . ولكنها فى نفس الوقت ولنفس الأسباب قادرة على تدميره تماماً . . فالمفارقة التي تكمن فى شخصية سميحة هى أنها ليست شخصية شريرة بطبعها أو هى تعتمد تحطيم من ينجذب إليها ولكنها تؤدى برمزى الفنان إلى الدمار عندما تضيق عليه الخناق بقيمها المادية والبورجوازية وهى لا تعلم أن تمسكها بهذه القيم يؤدى بزواجها رمزى إلى أن يفقد ذاته تماماً ومثل هذه العلاقات بين الرجل والمرأة ليست علاقات تضاد كامل بحيث تجعل الصراع مسطحاً وإنما هى علاقات معقدة فيها التجاذب والتنافر والحب والكراهية ، والتضاد والتماثل فى نفس الوقت ولذلك فإن الخطأ المأساوى الذى يقع فيه رمزى هو زواجه من سميحة منذ البداية ؛ أما الحدث التراجيدى فى المسرحية فيكمن فى مقاومة الاستسلام لقيمها رغم حبه لها

ولكن هذه المقاومات محكوم عليها بالفشل ومنذ البداية . وفى « لعبة الحب » يعالج المؤلف العلاقات بين الرجل والمرأة على عدة مستويات فهى من ناحية مجرد « فعل ورد فعل » بين الجنسين وهذا المستوى يمثل قبل عصر الحريم الذى تعتبر المرأة فيه مجرد مصدر لمتعة الرجل كما هى الحال عند الدكتور زكى أو مجرد وسيلة مادية لارتقاء السلم الاجتماعى كما هى الحال عند السيسى أفندى والعلاقات الوحيدة التى يمكن أن تنشأ بين الرجل والمرأة فى ظل هذا هى علاقة الانجذاب الجنسى الذى تعبر عنها البدائية وهى تحدث استجابة فورية (جسدية) لدى الخادمة نصف المجنونة فتصبح « غسيل .. غسيل » والشخصيات التى تنتمى إلى هذه التركيبة الاجتماعية المختلفة والتى تدينها المسرحية هى شخصيات غير قادرة على الحب تبدأ بالدكتور زكى مروراً بالسيسى أفندى وتصل إلى قمتها فى شخصية عصام الذى يتوهم أنه يجب امرأتين (زوجته نبيلة وعشيقة لولا) فى نفس الوقت ولكن هذه الازدواجية فى حد ذاتها هى دليل على عجزه التام عن الحب والعطاء بل وتخبطه فى فوضى القيم وعلى المستوى الآخر نوع آخر من العلاقات بين الرجل والمرأة هو ذلك النوع النظيف الذى تمثله نبيلة الزوجة .. فهى وحدها القادرة على الحب وعلى العطاء وهى التى تؤمن بالقيم

النظيفة ولذلك فهي تصطدم بهذا العالم الذى تمثله شخصيات المسرحية فتضطر إلى رفضه تماماً والخروج منه نهائياً إلى عالم النور حيث تقوم العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس من الحب والاحترام المتبادل .

وفى مسرحية « نور الظلام » يرسم لنا المؤلف صورة للمرأة الجديدة التى تتحدى قيم عصر الحريم وتبزغ أمامنا كنموذج يستحق الاحترام أكثر كثيراً من الرجل الذى مازال أسيراً للمفهوم عصر الحريم عن المرأة - وذلك فى شخصية مها التى تحب بلا حدود وتعطى نفسها بلا حدود فى الحب حتى إذا اكتشفت أن حبيبها رجل متزوج يرفض اعتبارها امرأة شريفة كباقى النساء لمجرد أنها أحبته وأعطته من نفسها الكثير ؛ تدرك أصل الداء الاجتماعى الذى يسيطر على عقلية الكثيرين من الرجال فتتخلى عن حبيبها لتتحول - ليس إلى امرأة مهیضة الجناح - وإنما إلى طاقة سامية من الحب المطلق لا يستطيع حبيبها عمار أن يدانيها فى سموها أو فى شفافيتها . . وهى بهذا ترسم صورة للمرأة بأبعادها المعقدة وللمرأة المصرية الجديدة فى اصطدامها بنظرة بالية وارتفاعها عن هذه النظرة الضيقة التى يحيطها بها الرجل . وقد استطاع رشاد رشدى أن يرسم فى مسرحه صورة متعددة الجوانب للمرأة المصرية الجديدة لا نكاد نجد لها بنفس الثراء

في معظم أعمال المسرح المصري الحديث وذلك لادراكه
لأهمية وثناء هذا النبع الدرامي الفياض .



سراج و شاد و شادی



يبدو للبعض أنه من الممكن أن نفصل بين الرؤيا وفن الكاتب المسرحي بحيث نستخلص من العمل الواحد أو من جماع أعمال الكاتب فلسفة خاصة أو وجهة نظر منفصلة عن العمل الفني ؛ تدعو إلى قيم معينة أو تهاجمها ولكننا إذا أخذنا بهذا الرأي لألحقنا الكثير من الضرر بالأعمال الفنية الحقيقية وذلك لأننا حينئذ نعتبرها كحبة الدواء التي لم تغلف بالسكر إلا ليسهل ابتلاعها فالعمل الفني الحقيقي بطبيعته متعدد المعنى يشف عن فكرة واحدة محددة المعالم من الممكن أن نلصقها به كما تلصق البطاقات على حقائب السفر . فإذا كان العمل يشف بسهولة عن مثل هذه الفكرة فهو يشير إلى دلالة قد تحمل التصديق أو التكذيب وتلك صفة من صفات العلم لا الفن . أما العمل الفني فيكون في بنائه ونسيجه وتعدد دلالاته وتنوع مستويات التجربة الواحدة فيه ؛ صورة معينة تؤدي بنا إلى رؤيا . فجوهر عملية الخلق هو التصوير

لا التقرير ؛ والتصوير ليس قطعاً لباس الفكرة ثوباً خارجياً من الشخصيات والعقدة والصراع فى المسرح مثلاً - وإنما هو خلق عالم متكامل له قوانينه الداخلية التى تحكمه ؛ والتى تختلف تماماً عن القوانين التى تحكم الحياة ، وهو عالم يعادل الاحساس الأصلى للكاتب معادلة تامة ويشير فى نفوسنا من جديد . ويتولد من هذه الصورة التى يخلقها الكاتب أثر كل لأنها تبنى على عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى . ومن هنا كانت حتمية ارتباط فن الكاتب برؤياه لأنه لا يمكن أن يفصح عن هذه الرؤيا إلا من خلال الشكل المعين الذى يختاره لكل عمل من أعماله .

ويصدق هذا رأى بصفة خاصة على أعمال الدكتور رشاد رشدى المسرحية فالرؤية عنده لا تنفصل عن الصورة لأنها تبنى على الخاص لتتعداه فى النهاية إلى العام وتتطور من خلال الصراع حتى تصل إلى معنى . وهى أزمة ترتبط بالفرد ومن خلاله تؤكد مجموعة من القيم التى بدونها لا يمكن أن يحقق الفرد ذاته كإنسان وبالتالي لا يمكن للمجتمع أن يكون مجتمعاً سليماً .

* القدر الداخلى والقدر الخارجى

ومن هنا كان تصوير رشاد رشدى فى مسرحه لقدرية من

نوع جديد . . قدرية تنبع من داخل الشخصية فتجرفها عن طريقها الذى خلقت له (كما فى الفراشة) أو تضعها وجها لوجه أمام غط معين من العلاقات الاجتماعية يسوده التناقض والفوضى فيصل إلى الوعى بهذه العلاقات وادراك طبيعتها ومن ثم التصميم على هدمها (كما فى رحلة خارج السور) أو قدرية ناشئة عن المفارقة بين رواسب عصر الحريم والتظاهر بالايمان بالحب كقيمة رفيعة (كما فى لعبة الحب) ومن ثم تدفع الشخصية إلى التلاؤم مع غط من القيم المزيفة . ولذلك فإن هذه القدرية تنبع أيضا من الوسط الاجتماعى الذى يضعها الكاتب فيه فتتلاءم معه أو تصارعه .

* الفراشة

فأزمة رمزى فى « الفراشة » مثلا تتمثل فى تعرضه كفنان أولا وكصاحب رسالة ثانياً ، يعرف جيدا الطريق الذى خلق له - لهذا القدر الداخلى عندما يبدأ أولى خطوات الانحراف عن هذا الطريق بحبه لسميحة وزواجه منها . وسميحة - أبنة المرحوم عرفان باشا - هى الفراشة التى تعيش فى فراغ هائل وتحوم دائما حول جذوة النار المشتعلة فى قلب الفنان رمزى لتطفئها . وعندما يتزوج رمزى من هذه الفراشة

يرتكب ذلك الخطأ التراجيدي القاتل الذى يسوقه بالخطمية إلى نهايته . فقدرة الداخلى هنا يوقعه فى برائن قدر خارجى يتمثل فى ارتباطه أولا بسميحة ثم بارتباطه بوسطها الاجتماعى . الذى لا يلائمه ولا يتمائل مع قيمه .. ولذلك فإن رمزى يعيش أولا غريبا فى منزل المرحوم عرفان فهو زرع غريب ينمو فى غير تربته . وهذا المنزل بما يسوده من أنماط سلوك وقيم مغايرة هو القدر الخارجى الذى ما أن يبدأ رمزى فى الانصياع له حتى يتحول مصيره من السعادة إلى الشقاء . وذلك كأن الامتحان الرهيب الذى تعرض له رمزى حين انصاع إلى عالم سميحة فهو عندما يتخلى عن مهمته الأصلية التى خلق لها ويقبل وظيفة مدير شركة إغما يبدأ أولى خطوات التماثل مع عالم سميحة .. عالم الفراغ .. وبالتالي فهو يعيش فى عالم بلا قيم .. يعيش فى الفوضى .. ولأن رمزى بالذات لا يمكن أن يعيش فى فوضى القيم فإنه ينتهى كإنسان وكفنان أيضا ؛ فيقوده هذا الانصياع إلى عالم سميحة إلى مصيره المأسوى - الموت .

* العلاقة بين الرجل والمرأة

والعلاقة بين الرجل والمرأة هى الميدان الرئيسى لهذا الصراع بين القيم الصحية وفوضى القيم على الأقل فى

مسرحيتي « الفراشة » و« لعبة الحب » ففي « الفراشة »
مثلاً نجد أن طبيعة العلاقة بين رمزي وسميحة هي التي
تؤدي برمزي إلى مصيره . فهو لم يقم حبه لسميحة أو زواجه
منها على أرض مشتركة من القيم التي يقفان عليها سوياً وإنما
على أساس من الانبهار العاطفي والجنسي بهذه المرأة
الجميلة ، التي يصل بها الإعجاب بنفسها إلى حد
النرجسية . ولكن دلالات هذه العلاقة تتعدى ذلك الموقف
الخاص إلى رؤيا عامة تتمثل في انحراف الفرد في مجتمع
ما عن قضية هذا المجتمع ، تلك القضية التي كان رمزي
يدافع عنها في قصصه بل ويدعو لها ، ومن الجانب الآخر
انحرافه عن مجموعة القيم التي تبقى له على كيانه كإنسان
والتي يلتزم بها ويعيش لها ومن ثم انهياره . وما يزيد من دقة
هذا الموقف الخاص وتعقيد الفنى أن رمزي قد رمى بنفسه في
أحضان مجتمع عائلة المرحوم عرفان باشا وهو مجتمع يبدو لنا
منهاراً منذ اللحظة التي يرتفع فيها الستار عن المسرحية .
فسميحة نفسها وعائلتها يفقدون ثراءهم المادى القديم شيئاً
فشيئاً ولا يبقى لهم سوى ذلك النمط السلوكى القائم على
الفراغ الهائل والذي يؤدي بسميحة نفسها إلى الارتقاء في
أحضان عشاقها من أزواج صديقاتها الواحد تلو الآخر .
والذى يؤدي بناهد أختها الكبرى إلى الضياع التام وفقدان

الذات ، بينما تبذل الأم محاولات يائسة لاعادة « النظام »
العائلى القديم إلى هذه الفوضى وإلى هذا الانهيار الذى سار
إليه بيت عرفان باشا نتيجة للمفارقة القائمة بين فقدانهم
للوائل التى تجعل منهم عائلة ذات قيم محددة حتى ولو كانت
قيما فاسدة وبين التمسك بنوع من الحياة يبقى لهم على مظاهر
الأسرة الارستقراطية ذات العرافة . فرمى إذن قد رمى
بنفسه مختارا وسط عالم يسير إلى الانهيار إن لم يكن قد انهار
بالفعل . وهو بتمائله مع هذا الوسط يتمائل مع هذا الانهيار
الذى أدت إليه فوضى القيم .

❖ الصورة ومثيلها ونقيضها

ولكن الرؤيا — كما سبق القول — أوسع وأشمل من
الدلالة ، لأن العمل الفنى لا يمكن أن يصيب قلب الحقيقة
إلا بتصوير التجربة الواحدة فى مستوياتها المتعددة وتنوعاتها
المختلفة فهذا التعقيد الفنى هو الذى يكسب التجربة ثراء
الرؤيا . ولذلك فقد خلق المؤلف أشباها وأصدادا للعلاقة
بين رمزى وسميحة حتى يعالج التجربة على جميع مستوياتها
وتنوعاتها . فهناك هدى شبيهة برمزى — التى لها قيم محددة
تتمثل فى حبها للثقافة ورغبتها فى اتمام تعليمها الجامعى أى
إصرارها على السير فى طريق مزهر تعتقد أنها خلقت له ؛

ومن ثم كان رفضها لخطيبتها « توفيق بك » الذى لا ينتمى فقط إلى عالم سميحة وإنما يخون أيضا قضية الشعب بحرصه على مصالح الانجليز ولو على حساب ضحايا إحدى الغارات الجوية .

هدى : صحيح يا توفيق الغارة بتاعت يوم السبت مات فيها ناس كثير فى اسكندرية ؟
توفيق : يقولوا مات فيها ١٥٠ واحد تقريبا - فى الاحياء الفقيرة طبعا - لكن الخسارة الكبيرة كانت فى المينا . . نسفوا طراد انجليزى كان راسى هناك .

وهى بهذا الرفض لتوفيق بك تنقذ نفسها من التماثل مع هذا العالم المنهار الذى رمى رمزى بنفسه بين أحضانه . .
ومن ثم تنقذ نفسها من مصير رمزى المأسوى لأنها لم تفقد قيمها ولم ترتطم فى الفوضى . وهى لهذا السبب تحب صلاح صديق رمزى الذى يتبنى نفس قيمه القديمة . والعلاقة بينهما هى التنوع على علاقة رمزى بسميحة مع فارق فى حاصل كل من العلاقتين فبينما أدت فى الأولى إلى انهيار رمزى أدت بين هدى وصلاح نتيجة لوقوفهما على أرض مشتركة وتمسكهما بقيم محددة إلى التحقيق الكامل لذات كل منهما رغم ما تعرض له صلاح من سجن وتشريد ، ورغم ما تعرضت له علاقتهما من صعوبات . ولذلك فإن التماثل القائم بين

رمزى وهدى وصلاح فى المرحلة الأولى سينفعل تماما مع تطور الصراع الدرامى نتيجة لاكتشاف هدى لطبيعة العالم التى كانت موشكة على الارتباط به ومن ثم يتم لها الانقاذ بينما لا يتأتى هذا الكشف لرمزى إلا بعد أن يصل الصراع ذروة التأزم ويفقد ذاته نهائيا فلا يجد أمامه طريقا سوى الانتحار .

* تصديق الكذوبة

وإذا كان الخيط الدرامى الأساسى فى « الفراشة » يقوم على انحراف الفرد عن قيمة ووقوعه فى الفوضى ومن ثم دماره ، فإن « لعبة الحب » توسع من الدائرة كثيرا لتوقع مجتمع الطبقة الوسطى بأسره فى فوضى القيم الناتجة عن المفارقة بين التسليم بوجود الحب كقيمة انسانية رفيعة وبين استخدام هذه القيمة استخداما وضيعا فى السعى إلى الجنس أو المال : وهذه الرؤيا بطبيعتها لا تفرض البناء الكلاسيكى القائم على الصعود التدريجى إلى قمة التأزم كما هو الحال فى « الفراشة » وإنما تفرض بناء من نوع آخر هو التنويعات المتعددة على الخط الدرامى الواحد . . وهنا أيضا يتخذ المؤلف العلاقة بين الرجل والمرأة كميدان للصراع . . فهناك تسليم بأن هذه العلاقة يجب أن تقوم على الحب . أما طبيعة الحب هنا فتختلف تماما عنه كقيمة رفيعة . . الحب هنا

يصبح مجرد « فعل ورد فعل » كما يردد الدكتور زكى أكثر من مرة . . استجابة آلية لتحقيق رغبة معينة سواء فى الجنس أو المال .

وتتمثل التنويعات المتعددة لهذه الرؤيا فى العلاقات التى تسود بيت الأستاذ عصام . وهى كلها علاقات مبنية على افتراض وجود الحب ثم خيانة هذه القيمة والانحراف عنها عندما يساء استخدامها اما بسبب عدم تكافؤ الصراع بين قيم الماضى المترسبة فى التكوين النفسى للشخصيات . . قيم الحريم . . وبين قيم المجتمع الجديد المتحضر الذى يجب أن يبنى على أساس نظيف . . وهو فى الأصل صراع نفسى يتمثل فى حب عصام الحقيقى لزوجته نبيلة وفى نفس الوقت حبه الحقيقى أيضا لعشيقة لولا . وهو لا يستطيع أن يعيش مع إحداها دون الأخرى لأنه مشدود بالفعل إلى عصر الحريم . . وهو ينكر على أخته حبها البرىء النقى لمрад طيب الامتياز لأنه ينكر الحب أصلا . . فيتركها فريسة للسيسى أفندى الذى يريد أن يصل إلى تحقيق أطماعه فى الثراء بأن يسحرها بكلمات الحب . . ولذلك فالجميع فى هذه المسرحية يتبادلون نفس الكلمة تقريبا – كلمة الحب – ويسألون بعضهم البعض : هل تحبنى ؟ كأننا ليؤكدوا لأنفسهم أنهم صدقوا الأكذوبة . .

وطبيعى اذن أن تزيف القيم الأصيلة على هذا النحو
يؤدى بنا إلى السجن إما داخل أنفسنا أو داخل هذا الإطار
السلوكى المدمر . . ولذلك فإن السجن هو الرمز الأساسى
فى هذه المسرحية . وهو تارة يكون سجنا ماديا كتلك
القضبان التى يسجن وراءها السيسى أفندى أخته نجف حتى
لا تمارس الحب ، وحتى يعرضها كالسلعة المشتهاة التى
لا تنال إلا بالمال الوفير . . وأما ذلك السجن النفسى فهو
الذى يحيط به عصام أخته سوسن وكذلك زوجته نبيلة بل
ونفسه أيضا . ويترتب على ذلك أن يصبح الحب أيضا
تجاره . . سلعة تباع وتشتري . . فالدكتور زكى يشتري
نجف من أخيها بثلاثمائة جنية ويحته على الإسراع بتسليمه
« البضاعة » وكذلك السيسى أفندى يشتري الثراء بأوهام
الحب التى ييثرها فى أذى سوسن . وطبيعى أيضا أن نبيلة –
الانسانة الوحيدة فى هذه المجموعة الغريبة التى تتمسك
بالحب كقيمة رفيعة – هى التى تفهم الحب على حقيقته .

حميدة : دا مش عصام الى مهنكى ويحبك ؟ يا بنتى
فوقى لنفسك شوية . .

نبيلة : أنا الى أفوق لنفسى . . أنتم باين عليكم لسه
نايمين . . نايمين . . لكن ضرورى تصحوا بأه . . تصحوا
وتفتحوا عنكم كويس . . الحب ده مش لعبة زى ما انتم

متصورين .. دا حاجة محترمة .. حاجة نظيفة ..
والانسان النظيف بس هو اللى يعرفه مش عصام وأمثال
عصام .

ولذلك فهم الوحيدة التى تثور على بيت الأستاذ عصام
ونمط القيم الزائفة التى تسوده .. لكى تخرج إلى « النور »
فربما تجده فى مكان آخر ، ولذلك أيضا فهم التى تنفذ من
الانهيار الذى سار إليه بيت عصام فى النهاية عندما تزوج
سوسن البريثة من السيسى الذئب المتخفى وراء قناع الطيبة
والدروشة .. وتترك نبيلة المنزل وتهجر لولا عصام عندما
تكشف لها الحقيقة .. حقيقة أنه لا يزال يعيش فى عصر
الحريم رغم أنه يرتدى الملابس العصرية .. وهى تنفذ لأنها
هى الوحيدة التى عرفت الطريق وسارت فيه على أنقاض
حياتها الزوجية الزائفة . وبذلك تتماثل مع رؤيا الكاتب
للمجتمع السليم وهو مجتمع تسوده قيم نظيفة أولا ..
مجتمع يعرف قيمه بالتحديد ، ويعرف لكل شىء بداية
ونهاية كما تعرف نبيلة ، وليس قائما على فوضى القيم التى
تتمثل فى قول عصام : « بيتهيا لى أن كل حاجة فى الدنيا دى
داخلة فى بعضها للدرجة أن الواحد مش عارف له رأس من
رجلين » ..

* ازدواجية الحقيقة

وإذا كان رشاد رشدى قد حصر صراع القيم فى « الفراشة » و« لعبة الحب » فى العلاقة بين الرجل والمرأة أساسا ، فإنه فى مسرحيته « رحلة خارج السور » قد وصل إلى أعلى مرحلة من مراحل تصويره للصراع بين مجموعة القيم الصحية لحياة الفرد ومن ثم لحياة المجتمع بشكل عام ، وبين النمط السائد القائم على فوضى القيم . ففى هذه المسرحية تتم المواجهة مباشرة بين الفرد والمجتمع على مستويين فى قصة عم كامل التى تكون قد انتهت قبل رفع الستار عن المسرحية وفى قصة فريد التى تبدأ مع ارتفاع الستار . . « فكامل بك » المحامى الكبير ، ذات يوم ، يتهم بقتل زوجته شهيرة التى انتحرت فى الحقيقة لأنها لم تحمل أن تخونه مع حبيبها « أبو العيون » . . ورغم تبرئة المحكمة له رسميا فإنه لم يستطع مطلقا أن يستعيد كيانه القديم لأنه أصبح فى نظر الناس مجرما قاتلا . وفى مواجهة عم كامل للمجتمع الكبير - وحتى لمجتمعه العائلى الصغير المتمثل فى ابنه سعيد وابنته محاسن - لم يستطع أن يصمد فدمرته التجربة لأنه « مادام اتهموك مهما قلت ومهما عدت مفيش فايدة » فهذا الاتهام الذى لم يبين على أساس من الحقيقة يهبط على عم كامل كالقدر فيستسلم له وينزوى فى داره ليتحول

إلى « كامل بك » . والحقيقة هنا أصبحت مزدوجة الدلالة لأن غم كامل مجرم في نظر الناس ولكنه براء في الواقع . ويقابل هذا الموقف ويسير معه في تطور عكسي موقف آخر مشابه له مع اختلاف النتيجة – هو موقف فريد وعملية بناء الكوبرى .

ففريد يؤمن بمجموعة من القيم لا يشك لحظة في استحالة تحقيقها أو عدم وجودها وهو لذلك يكشف في بساطة الأطفال فساد العوامات التي بناها زميله المهندس شريف سامى ويطلب في تقريره إلى الحكومة ازالتها حتى يمكن بناء الكوبرى على أساس سليم . ولكنه يصطدم في تدرج صاعد باستحالة تحقيق هذه القيم . بل والأكثر من ذلك يصطدم – على مستوى اللجنة الشائبة ثم مجلس المهندسين ثم الدائرة الأكثر اتساعا وهى دائرة أهل البلد – بتناقض عجيب فى القيم . . . مجتمع يسلم بأن للحقيقة وجهين . . وأن العوامات من الممكن أن تكون فسدانة لكنها تصلح . . أى « فسدانة وموش فسدانة ! »

* لحظة الوعى

وبينما يستسلم عم كامل لهذا الشر الذى هبط عليه كما يهبط القدر ويتحول إلى كم مهمل فى بيته يسجن نفسه وراء

السور . . السور المادى ثم - على المستوى الآخر - سور هذا المجتمع المبني على تناقض النظرة إلى الحقيقة ، وفوضى القيم - تكون محاولة فريد التي تتم في الزمن المسرحي هي محاولة لتخطي هذا السور أو بالأحرى هدم هذه القيم التي قد تكون من نتيجتها أن يقع الكوبري - بكل دلالاته الرمزية - بجميع من عليه بأهل البلد أنفسهم أصحاب المصلحة الحقيقية في بنائه أى بالمجتمع على إطلاقه . ولكن فريد في محاولته لكسر السور لا ينهزم كما هزم عم كامل وإنما تنضجه المحاولة بالتدرج إلى أن يصل إلى إدراك تام لطبيعة التناقض في القيم الذي يسود المجتمع . وهو يصل إلى هذه اللحظة بعد أن يثس من لجوئه إلى أهل البلد أنفسهم ويعد أن تخلوا عنه وبالتالي تخلوا عن أنفسهم وخانوها . وهو في لحظة الوعي هذه يرى المستقبل بوضوح ويزداد تصميمًا على بناء الكوبري وعلى محاربة ذلك النمط من القيم المتناقضة . . نمط « فسدانة وموش فسدانة » .

حامد : شايف الناس كلهم مجانيين ؟

فريد : لا أبدا . . مساكين . . بيغرقوا وهم موش حاسين . . وعشان كده ضرورى الكوبري يتبنى . . هو موش سهل زى ما كنت فاك . . بالعكس صعب ومحتاج لمجهود وتضحيات . . لكن ضرورى يتبنى . . ويتبنى على

أساس وإلا خنغرق كلنا . . المية وصلت لغاية هنا « مشيراً
إلى رقبتة » أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . . عمر
الدنيا ما كانت أوضح قدام عيني . .

* طبيعة الشر

وهذه القوة الغريبة التي تهدد الفرد والمجتمع بالسحق
والتدمير والتي يصمم فريد على محاربتها في لحظة الوعي
والإدراك لطبيعتها ليست قوة شريرة بالمعنى المفهوم . فلم
يكن من أفراد المجتمع الذى اتهم عم كامل بالقتل وأجبره
على الانزواء وراء السور من هو شرير أوله مصلحة شخصية
في تدميره . كما لم يكن فى اللجنة الثنائية أو مجلس المهندسين
من هو مرتش أو من له مصلحة شخصية فى بناء الكوبرى على
عوامات فاسدة وكذلك أهل البلد وهم أصحاب المصلحة
الأولى فى بناء الكوبرى لا يهمهم سوى بنائه سواء على
عوامات فاسدة أم صالحة . هذه القوة الرهيبة التى يواجهها
كل من عم كامل وفريد على تباين تجربة كل منهما وخروجها
من النطاق الخاص عند عم كامل إلى النطاق الاجتماعى
الواسع عند فريد - ليست شريرة بطبيعتها ولا هى التى
تقصد إحداث الضرر وإنما هى تشيع الشر فى بلاهة وبلا
سبب على الإطلاق وهذا مما يزيد من عمق المفارقة ويجعل من

هذه القوة سلاحاً أمضى من الدمار والتخريب والقضاء على كل القيم الصحية التي يتمسك بها فريد والتي يصمم على إرسائها في لحظة الوعي ، ليس عن طريق الفرد الواحد فالفرد الواحد لا يمكن أن يهدم السور ولو أوق قوة شمشون الجبار وإنما بأن يهدم كل فرد الطوبة التي أضافها إلى السور فيعود النور والهواء الصحي . فيجب إذن على المجتمع كمجتمع أن يزيل السور الذي بناه بلا سبب مفهوم وعندئذ فقط يمكن لنا أن نبني الكوبرى على عوامات سليمة ونعيش وسط الزهور الجميلة في « البر الثاني » .

* خيال الظل

من اللحظة الأولى التي يرتفع فيها الستار عن مسرحية « خيال الظل » يواجهنا سؤال هام هو ما طبيعة هذا التحقيق الذي يقوم به عادل وكيل النيابة للبحث عن قاتل الألفى بك .

إن الألفى بك المستشار القدير الذي كان دقيقاً غاية الدقة في أحكامه ، لأن لديه تلك الحاسة أو الموهبة التي تمكنه من معرفة الحقيقة قد قتل ، هذا ماجاء عادل ليحقق فيه ، وهو قد انتدب للتحقيق في هذه القضية لأن لديه أيضاً تلك الحاسة أو الموهبة أو القدرة على معرفة الحقيقة . . ولكننا

سرعان ما نعرف أن عادل قد فقد هذه القدرة على معرفة الحقيقة منذ أن افترق عن زوجته الأولى عايدة منذ خمس سنوات .

ولذلك فإن هذه القضية بالذات لها أهمية خاصة بالنسبة اليه . فهي فرصته الأخيرة تقريبا لكي يعرف الحقيقة ويعود عادل « بتاع زمان » الذي يحبه ويحترمه وهي كذلك قضية تثير لديه اهتماما خاصا بهذا الرجل - الألفى بك - الذي درس كل شيء عن حياته وعمله وعرف أن أحكامه لم تكن « تخر الميه » . واذا يبدأ التحقيق ندرك نحن أن له وجهين متلازمين لا ينفصلان - الوجه البوليسى الذى يتخذ صورة البحث عن قاتل الألفى بك - ووجه آخر لا يقل عنه أهمية بل ويتطابق معه وهو التحقيق الآخر . . التحقيق داخل ذات البطل نفسه ، الذى يتخذ صورة البحث أيضا . . وإنما هو بحث من نوع آخر - عن قاتل عادل . . أو عن السبب الذى جعله يفقد كيانه القديم فلا يعود قادرا على معرفة الحقيقة ، بل وتهتز أمام عينيه صورة ذاته فيفزع من هذا الرجل الذى يجده نائما على سريريه ولا يعرفه ولا يحبه . ! والحقيقة أن التحقيق الثانى ، داخل عقل عادل ، ينبع من الأول فى البداية إلا أنه يتخذ أبعادا أوسع وأهمية أكبر بمجرد أن تظهر أرملة الألفى بك سلوى ؛ التى تفجر الماضى فجأة فى وعى

عادل ، لأنها تشبه تمام الشبه زوجته السابقة عايذة . .
فيوجد في ذهنه على الفور بينهما . . واذا يتفجر هذا الماضي
يبدأ عادل في رحلته الدرامية للبحث عن الذات . . ويتحول
البحث عن قاتل الألفى بك إلى البحث عن التكامل النفسى
القديم الذى كان يتمتع به عادل قبل أن يفترق عن زوجته
عايذة . . ويساعده في البدء في هذه الرحلة عامل أساسى هو
التوحيد أو التطابق الذى يقوم منذ البداية بينه وبين الألفى
بك . . فكلاهما كان يتمتع بتلك القدرة الحدسية على معرفة
الحقيقة من ناحية ، وكلاهما قد قتل - سواء ماديا أو معنويا -
والبحث جار عن قاتله وبذلك يتم الامتزاج التام بين خطى
التحقيق ؛ البوليسى والنفسى ليصبحا خطأ واحدا يدفع
بالدراما إلى التوتر والصعوبة واذا يتم هذا المزج الدرامى بين
خطى التحقيق يصبح اهتمامنا بتتبع قضية الألفى بك هو
نفس الاهتمام بتتبع قضية عادل فالقضيتان قد أصبحتا -
دراميا - قضية واحدة .

* اهتزاز صورة الذات

وظهور سلوى أرملة الألفى بك الشابة يشكل الشرارة الأولى التى تولد انفجارات متتابعة فى عقل عادل من ناحية وفى الصراع الذى تقوم عليه المسرحية من ناحية أخرى فسلوى تعيد إلى عادل بمجرد ظهورها وبالحتمية الماضى أو هى تفجره فى داخله أمامنا على خشبة المسرح ، ويصبح واعيا كل الوعى بأنه فقد ذاته القديمة أو بالأحرى فقد تكامله النفسى ، بظهور سلوى أيضا ومع بدء التحقيق تلوح له بارقه أمل فى أن يستعيد هذا التكامل الذى فقدته منذ افترق عن زوجته عائدة ، أو بالأحرى يستعيد عادل « بتاع زمان » الذى يحبه ويحترمه . ولذلك فهو يكشف لسلوى منذ اللحظة الأولى أعماقه التى أصبح فى هذه اللحظة بالذات أشد ما يكون وعيا بها . ولكنه لا يفتح لها قلبه منذ البداية لمجرد أنها اعادت إليه صورة عائدة ، فهذه الصورة تلازمه دائما رغم افتراقهما ، وإنما هى تثير أيضا صورة أخرى للذات أو بمعنى آخر تصبح مرآة لذاته وكما كانت هى ذاتها مرآة لزوجها الألفى بك تماما كانت عائدة أيام حبهما الأول مرآة لذاته ؛ ومن ثم فظهورها يعد بقرب وصوله الى الحقيقة التى يفقدها ، أى بقرب عثوره على عادل القديم المتكامل نفسيا . وعادل كان يرى نفسه دائما فى عائدة وطالما كان حبه

لعايدة نقيا صافيا استطاع أن يحتفظ بكيانه وقدرته على التكامل فينجح في عمله كمحقق ويحتفظ بتلك القدرة الحدسية على معرفة الحقيقة من ناحية ، ويحتفظ لنفسه بصورة الإنسان الطبيعي المتكامل من ناحية أخرى . وإذا يشوب هذا الحب شوائب الشك تهتز تلك الصورة النقية الصافية للذات .

ويمثل ظهور سلوى في اللحظات الأولى عودة عادل الى تمثل ذاته في حبيبته القديمة عايدة أو في علاقة الحب النقية الصافية التي لا تشوبها شائبة فتستدعى سلوى الى الموقف الدرامي مشهد الحب المثالي بين عادل وعايدة . . لا في صورة رجعة الى الماضي على طريقة « الفلاش باك » وإنما في صورة حضور حقيقى لهذا الماضي . الا أن هذا الموقف ذاته القائم على حضورية الماضي في لحظة الحب الصافية لا يلبث أن يستدعى بالحتمية أيضا مشهدا آخر من الماضي هو مشهد اهتزاز صورة الذات وفيه يجابه عادل أمامنا على المسرح تلك اللحظة التي شك فيها في سلوك حبيبته عايدة ، أو شك في أن لها علاقة برجل آخر هو حسن فوزى .

وإذ ينبت هذا الشك يبرز موضوع الخيانة في أفق العملية الدرامية المتوترة فيحدث اختلالا في القيم ، فلا يعود عادل يتعرف على صورة عايدة التي يحبها ويسيطر التناقض على

مشاعره فليحبها ويكرهها مائة مرة في اليوم والساعة واللحظة
الواحدة .

ومن ثم فإن صفاء الصورة يهتز ، وينعكس هذا أيضا
على موقفه من نفسه فلا يعود عادل القديم من ناحية ،
وموقفه من سلوى ، فيبحث فيها عن صورة جديدة للتكامل
النفسى الذاتى من ناحية أخرى ومن هنا حتمية أن يقع فى
حبها لا بصفتها شبيهة لعائدة ، هذه المرة وإنما بصفتها صورة
جديدة للذات أو محاولة لاستعادة صورة الذات والعثور
عليها من جديد . وإذا سلمنا بهذه النقطة يصبح البدء
بالتحقيق مع زوال دون غيره ؛ وليس مع سلوى ذا أهمية
بالغة ومغزى خاصا ؛ فزوال هو الوجه الآخر لعادل وهو
يشبهه فى كل شيء ما عدا وعيه الأول بطبيعة السبب الذى
جعله يفقد كيانه النفسى واحساسه بالحقيقة . .

* الهروب من الذات

إن زوال قد فقد هو الآخر صوته الذى يمثل كيانه كله ،
كصيت أى فى عمله وكانسان أى فى حياته اليومية واحترامه
لنفسه وقدراته كانسان . . ولذلك فإن عادل عندما يبدأ
المسرحية بالتحقيق مع زوال فهو إنما يبدأ بالتحقيق مع
نفسه ، وهو إذ يحاول أن يستخرج من زوال المعلومات التى

توصله إلى قاتل الألفى بك ، وإنما يحاول أن يستخرج المعلومات التى توصله إلى قاتل ذاته (قتلا معنويا بالطبع) ولكن زوال وهو أيضا إنسان مقتول مثله مثل عادل والألفى بك ؛ ليس بالشخص القادر على إعطاء هذه المعلومات إلا فى حدود القائه الضوء على طبيعة المأساة نفسها ؛ مأساة فقدان الإنسان لكيانه أو لصورة الذات . إلا أن زوال منذ البداية يلقي بظله على عادل وعلى الموضوع الدرامى الرئيسى بأكمله ، من ناحية البناء ؛ لسبب أخطر وأهم . فزوال لا يبدأ مع المسرحية رحلة للبحث عن الذات وإنما نقابله منذ البداية وقد هرب منها ، والتجربة التى مر بها عندما اكتشف ليلة عرسه أن عروسه هدية ليست عذراء لم تسلمه فقط إلى أهتزاز الصورة الصافية للذات كما يجدها فى الحبيبة أو الزوجة كما هى الحال مع عادل - وإنما اسلمته إلى هروب كامل من الماضى فلا يفقد صوته فقط وإنما يفقد اتزانته نهائيا أو بالأحرى يفقد احساسه بالحاضر ولا تختزن ذاكرته سوى صور وخيالات الماضى ، وهى صور وخيالات ترد إلى ذهنه فى صورة أجزاء متفرقة من مواويل غير متكاملة من تلك التى كان يغنيها أيام مجده القديم ؛ وهى تأتى اليه فى صورة أجزاء متفرقة لأنه فى حاضره غير قادر اطلاقا أن يصل إلى صورة من التكامل مهما أجهد ذهنه فى تذكر المواويل القديمة (والحقيقة

أنه لا يتذكرها وإنما تأتى الى ذهنه عفواً في هذه الصورة الممزقة المتفرقة فقط) كما أن هذه الصور والخيالات تدور كلها تقريبا حول صورتين أساسيتين نابعتين من الخبرة الرهيبة التى صدمته ليلة عرسه وهما صورة العروسة فى نقائها وطهرها وجمالها العذرى وهى تصطدم وتتكرر على صورة الرمان الذى يسيل عصيره فى لون الدم على أرجل العرائس والعذارى فى حديقة وهمية أشبه بحدائق الجنة ، وقد يرتفع الدم أحيانا حتى يغطى أرجل العرائس فيصل الى الوسط . . الدم هنا هو دم العذرية بالطبع . ومن هنا سر شغفه بالعرائس وفزعه منهن وتصوره أنهن يضربنه بفحل الرمان وهى عملية تجرى فى ذهنه متلازمة فى اللحظة الواحدة . وإذا لا يبقى من زوال إلا هذا الظل الممزق من خيالات الماضى وتجاربه يصبح ، بجانب كونه شخصية مسرحية متكاملة لها حياتها ومأساتها الخاصة ، ظلا رهيبا للماضى يجثم على خشبة المسرح ، ويعطى لهذا التداخل بين الماضى والحاضر الذى يمر به عادل ويقوم عليه الموقف الدرامى ، صورته المجسدة . إلا أن وجوده أيضا كظل للماضى يشكل مفارقة درامية بين محاولة البحث عن الذات من خلال مواجهة الماضى والتخلّى عن هذه الذات من خلال الهروب من الماضى . غير أن هذه الصورة من صور التداخل بين الماضى

والحاضر وما ينتج عنها من بحث عن الذات عند عادل أو هروب منها عند زوال لا تكتمل الا بالشخصية التي تكمل الثالوث المتشابه دراميا ، وهى شخصية لونا . فلونا أيضا قد مرت بتجربة الخيانة مع زوجها الأول وحبيبها الأول عطا ومن ثم باهتزاز صورة الذات ولكنها بعكس عادل وزوال معا لا تواجه ماضيها بقصد استرداد التكامل ولا تهرب منه الى خيالات التكامل وإنما هى تعتبره جزءا لا يتجزأ من الحاضر لا يمكن فصله عنه ، بل هو فى الحقيقة القوة الدافعة التى تجعلها تستمتع باللحظة الحاضرة بل هى تمضى إلى أبعد من ذلك فتحفظ دائما بالماضى فى صورة جميلة وهى عندها مجرد صورة وليست حقيقة ، ذكرى أو حادثة تذكر منها فقط نواحي الجمال أو صورة فوتوغرافية تعلقها فى حجرتها وتبكي على الحبيب السابق فى نفس اللحظة تماما التى تقع فيها فى حب جديد ، فعندها أن تداخل الزمن شىء جوهري للمحافظة على صورة الذات وحمايتها من الاهتزاز وهى فى هذا تلقى بظلها أيضا على عملية تداخل الماضى والحاضر التى تشكل النمط الذى يقوم عليه البناء فى المسرحية كما يقوم عليه الصراع الدرامى بأكمله ، الا أنها أيضا تمثل مفارقة حادة بين الماضى الذى يحتوى على تجربة الخيانة ومحاولتها الدائمة للاحتفاظ به على أساس أنه صورة جميلة . غير أن

لونا تختلف عن كل من عادل وزوال في أنها تسلم بوجود الماضي دائماً في حياتها بل وتطلب من الحاضر دائماً أن يطابق هذا الماضي فتطلب من منصور مثلاً أن يكيف ملامحه الجسدية حتى تشبه ملامح حبيبها السابق سامى . . وهى فى هذا تلقى ضوءاً يتضمن مفارقة على عادل وسلوى . . فعادل لا يطابق سلوى بعائدة أو بالماضى لمجرد أن يعيش هذا الماضى كما سبق القول وإنما لكى يسترد كيانه المتكامل القديم من خلال حبه الجديد لسلوى — ومن هنا تكتمل الأبعاد الثلاثة للصورة الواحدة ، صورة تداخل الماضى مع الحاضر فى ثلاثة تنوعات مختلفة يمثلها كل من عادل وزوال ولونا . ولكنها تصب كلها ومع نهاية الفصل الأول فى عادل الذى يبدأ مرحلة جديد من مراحل البحث عن الذات وهى المرحلة التى يقع فيها بالفعل فى حب سلوى ويعتقد أنه استعاد كيانه القديم .

* اسقاط الماضى على الحاضر

واذ تبدأ هذه المرحلة الجديدة فى خيال الظل يبدأ عادل فى اسقاط الماضى على الحاضر بصورة عنيفة فمنذ أصبحت سلوى صورة أخرى للذات فانها تتطابق — من هذه الناحية

فقط - مع عايدة ومن ثم تنفجر فى وعى عادل تلك التجربة القاسية التى حدثت له فى الماضى مع عايدة والذى كان من شأنها أن تفقده احساسه بالحقيقة ، وتكامله النفسى أمامنا على خشبة المسرح فى موقف درامى يقوم أساسا على تداخل الماضى والحاضر بصورة تكاد تصل الى التوحيد بينهما فى عقل البطل ، فهو يرفض الكرافته التى اشترتها له سلوى بصفة هدية عندما تستدعى هذه الهدية الى الموقف صورة أخرى مطابقة هى الهدية التى أحضرتها عايدة وقالت عنها أولا أنها قماش فستان ثم عادت فقالت انها كوفية لأبيها ثم أخيرا كوفية له هو شخصيا بمناسبة عيد ميلاده . وإذا يصبح لهذا الموقف القديم من الماضى حضور حقيقى على خشبة المسرح ؛ فى الزمن المسرحى الحاضر ، يصبح من المحتم أن يرفض عادل هدية سلوى لأنها تطابقت مع عايدة فى عينيه بل وأصبحت هى خيال الظل . ويضيق الماضى الخناق على الحاضر ، ويضيق معه الخناق على عادل الذى يكاد يفقد الأمل فى أن يصل الى الحقيقة ، حقيقة ذاته وحقيقة مقتل الألفى بك معا ؛ فالماضى يهدد بأن يطمس الحاضر ويدمره ويدمر معه الأمل الذى لاح مع بداية حب عادل لسلوى فى أن يستعيد كيانه واحساسه بالحقيقة .

* مواجهة الماضى

واذ يصل عادل الى هذه المرحلة ، يصل زوال أيضا الى مرحلة مشابهة ، لا تختلف الا بمقدار اختلاف شخصية عادل عن شخصية زوال وموقف كل منهما من الصراع مع الزمن أى باختلاف قدرة كل منهما على مواجهة الماضى ، فزوال يفقد الآن احساسه بحاضره نهائيا ، وينسى زوجته هدية بعد أن كان فى الفصل الأول يتذكرها أحيانا وينساها أحيانا أخرى ، ونجده قد هجر قيدا الألفى بك الى حيث يعيش مع العرائس الوهمية فى حديقة وهمية ، يداعبهن ويحاول أن يختار أجملهن لتكون زوجة له فيصطدم بعصير الرمان الذى يرتبط فى ذهنه بالدم ، فيضربه به أحيانا حتى يكسرن « نافوخه » علامة على التحطيم الكامل الذى أسلمته إليه مأساة ليلة عرسه ، أو يرى الدم وقد غطى نصفهن الأسفل فيزيده ذلك من شكه اللاواعى فى براءة وجمال الدمى التى ما أن يراها حتى يحتضنها فى حنان ويفرح بها ثم لا يلبث أن يكتشف فى عقله الباطن زيفها . إن زوال قد أصبح يتعد لا شعوريا عن منزل الألفى بك الذى يضم هدية ، وراح يجوب الحقول المجاورة ويستقر فى « الخص » على التربة ، فاذا ما جاء إلى المنزل فى بعض الأحيان راح يجوب الغرفات باحثا عن شيء ضاع منه ، وهذا الشيء الضائع هو الحقيقة التى لم يستطع

مواجهتها ليلة العرس الرهيبة ، وهى حقيقة ما أن يقترب من اكتشافها ولو شعوريا من خلال تعرفه على صورة العروسة فى هدية فى المشهد الذى تحاول هدية فيه أن تذكره بنفسها وبأنها هى زوجته حتى يولى عنها مرة أخرى حين لا يقوى على مواجهتها ويصرخ من أثر ضربة وهمية بفحل الرمان ضربتها له هدية وهى تتخذ فى ذهنه صورة العروسة .

* الماضى والقوة الدافعة

وعند ذلك يصبح التوحيد بين عايده وهدية حتميا ، فإذا كان عادل وزوال قد ابتعدا عن الحقيقة وعن استعادة التكامل بقدر قربهما منها ، فإن هدية تتطابق مع عايده فى كونها الدافع الدرامى لخلق هذا الموقف الذى يقوم على تداخل الماضى والحاضر . ولا يهمننا هنا أن نعرف ما إذا كانت عايده مذنبه أم لا . . وكذلك لا يهمننا أن ندين هدية على أساس سلوكها قبل أن تتزوج زوال ، والحقيقة أن المؤلف لا يدين ماضى عايده وهدية ؛ بصفتها ماضيا وانما يواجه عادل وزوال برؤىهما لهذا الماضى ، أما الماضى نفسه فيتخذ عند لونا صورة أخرى فلونا لا نستطيع أن نعيش حاضرها الا من خلال خلفية الماضى وبدون هذه الخلفية لا يصبح لحاضرها دلالة ولا معنى . . وهذا البعد هو فى حد

ذاته تعليق درامى على موضوع عادل وزوال .. فكما أن
الماضى عند لونا هو القوة الدافعة التى تجعلها تستمتع
بالحاضر ، وكما أنها لا يمكن أن تعيش تجربتها بدونها فإن
تجربة تداخل الزمن التى تعيشها تخلق مفارقة درامية مع
محاولة كل من عادل وزوال لمواجهة هذا الماضى وإدائه . وإذ
تحكى لونا للدكتور منصور قصة حبها لزوجها الأول عطا
وخيانتة لها ؛ نجدها على النقيض من عادل ، غير واعية
بخيانة عطا وإنما تعتبرها مزيدا من الحرص على نقاء علاقتهما
ودفع كل شوائب الشك عنها . فهى ترى أن عطا كان يغلق
عليها الباب لأنه يغار عليها وليس لأنه يخونها مع صديقاته
الموديلات . وهنا يصبح الماضى صورة جميلة وليس صورة
بشعة كما هى الحال مع عادل وزوال .. إلا أن لونا لا
تتصالح مع الماضى لمجرد أنها عميت عن خيانة زوجها وإنما
هى تحمل فى تكوين شخصيتها هذا التصالح لأنها تعرف
جيدا أن « الحاجة الى فانت .. بتفتكر أنها ماتت .. لكن
فى الحقيقة هى عايشة .. بس مَقُول عليها » والماضى عند
عادل وزوال يعيش لكن كلا منهما اختار أن يقفل عليه
صدره .. أما هى فاختارت أن تفتح صدرها للماضى ..
وتعطيه الحياة الدائمة فى كل تجربة جديدة تمر بها . فهى فى
هذه المرحلة من تطور عادل وزوال لا تواجه الماضى وإنما
تعيشه بالفعل من خلال الحاضر ..

* نموذج مختلف

وبينما يواجه عادل الماضى بكل بشاعته ويسقطه على الحاضر . يواجه زوال أيضا الماضى بكل بشاعته مواجهة حقيقية حين ترتدى هدية بايحاء من سعاد ابنة الألفى بك فستان الفرع ، وفي لحظة الإدراك أو الاكتشاف المأسوى هذه يتم الانفجار ويقتل زوال هدية ولكنه ما أن يقتلها ويسترد كيانه حتى لا يقوى على مواجهة الماضى مرة أخرى فيصاب بالخرس ويتحطم نهائيا أمام عيني عادل ، وفي تحطمه هذا يصبح نداء دراميا لعادل . . فبموته المعنوى يهب الحياة لعادل الذى يخوض تجربة قتل زوال لهدية بنفس العنف الذى يخوض به تجربة مواجهة ماضيه فيصمم على أن يعرف الحقيقة وأن يسترد كيانه . .

* المرحلة الأخيرة

ومن هنا يبدأ عادل مرحلته الأخيرة وهى التى تقوم على التحقيق البوليسى بكل معنى الكلمة . . وهو تحقيق دقيق جدا مع جميع أفراد العائلة ، والغرض منه ظاهريا أن يصل عادل الى حقيقة مقتل الألفى بك ولكنه يهدف فى الواقع الى فصل التطابق بين عايذة وسلوى . . اذ إن صورة الحب النقية الخالصة مع سلوى إذا وجدت عاد لعادل احساسه

القديم بالحقيقة كما عاد اليه كيانه وتكامله النفسى . . فى هذا التحقيق سيتجه عادل بنموذج مختلف للعلاقة بين الرجل والمرأة ، نموذج يقوم على النقاء والاكتمال الذى تحققه العلاقة بين سعاد وزوجها حسن لأنها اختارا أن يتخلصا من الماضى نهائيا وأن يعيشا فى الحاضر فقط . . رغم أن علاقة كل منهما بالآخر تضرب بجذورها فى الماضى أيضا فكل منهما له ماضيه الذى يتم الغاؤه نهائيا منذ اللحظة الأولى التى يتم زواجهما فيها . . وهما فى هذه المرحلة الثالثة من مراحل تطور البطل يمثلان موضوعا دراميا معارضا لموضوع اسقاط عادل الماضى على الحاضر . . فإذا نرى جن عادل يصل إلى آخر درجة من درجات تداخل الزمن نجد أن حسن وسعاد يحتفظان بكيانهما ويتكامل علاقتهما ونقائهما . . ذلك الذى يبحث عنه عادل طوال الحدث . .

وإذاواجه عادل هذه الصورة المعارضة تتكشف له الحقيقة شيئا فشيئا ولكنها تتكشف بصورة عكسية ؛ فبدلا من أن يؤمن مع حسن وسعاد أن كل شىء فى الماضى ينتهى ولا يعود له أثر يعمن فى اصراره على اسقاط الماضى على الحاضر فيذهب الى حد اتهام سلوى بأنها هى القاتلة . . قاتلة الألفى بك وقاتلته معا ومن ثم يصل تطابق الزمن وتطابق صورة عائدة وسلوى بوصفهما مرآة للذات إلى قمته ؛ إلا أن تصور

عادل الأخير أنه قد وصل الى الحقيقة يصطدم بمحاولة سلوى لأن تفديه بروحها وتسلم رقبتها للمشقة لكي توهمه أنه فعلا قد استعاد كيانه وهنا يتم خلق المفارقة الكبرى الرئيسية التي تلقى ضوءا على الحدث السابق بأكمله وتدفع بالحدث الى نهايته وهي التي تتمثل في عدم عثور عادل على الحقيقة في نفس اللحظة التي يظن فيها أنه قد وجدها . . ومن هنا أيضا تحدث تلك الهزة الكبرى في موقفه من سلوى . . فعند هذه النقطة يصبح التطابق بين عائدة وسلوى مستحيلا . ويصل عادل الى لحظة الكشف التي مر بها زوال من قبل . . ولكنه هنا تكشف من نوع غريب . . تكشف للماضى كله . . وتخلص من صورته البشعة ومن ثم يغفر عادل هذا الماضى ، وبهذه الطريقة فقط يتخلص منه نهائيا من ناحية وتكشف للمستقبل الذي تعود فيه صورة الحب المتكامل النقى مع سلوى . . ومن ثم يعود الى اكتشاف الذات من جديد في سلوى .

وعلى طول الحدث يقف الدكتور منصور في موقف الكورس أو المعلق الدرامى . . لأنه هو الشخصية الوحيدة التي يمكن أن نعتبرها منفصلة عن الحدث وإنما تنظر اليه عن بعد وتراه رؤية موضوعية بحتة ، ولذلك فهو الوحيد الذى يدرك منذ البداية أن أخاه الألفى بك قد قتل نفسه بيده حين

كان يتعاطى الأدوية التى تضمن له دائما الرجعة الى
الماضى . . وكذلك فهو يكاد يدرك أن عادل أيضا هو قاتل
ذاته . . ويحاول أن يساعده على اكتشاف الحقيقة وتأكيدها
بأن يبعث بعينات من الأدوية التى كان يتعاطاها الألفى بك
لكى تحلل ويثبت بما لا يقطع الشك صدق نظرتة . . وهو
يكتسب صفته كمعلق خارجى على الحدث لأنه هو الوحيد
بين أشخاص المسرحية الذى ليس له أى ماضى وإنما يعيش
دائما فى المستقبل . . وهو يدخل خشبة المسرح ويخرج منها
وهو يعرف ما كان يحدث قبل دخوله ثم يعلق عليه .

الممثلون المصريون
من خلال ثلاث مسرحيات !!



الممثلون المصريون من خلال ثلاث مسرحيات !!

الأداء التمثيلي من الأمور التي لا تأخذ حقها من النقد والتحليل عند الكتابة عن أى مسرحية . . ومن واجبنا أن نلتفت قليلا إلى هؤلاء الذين يحملون المسرحية على أكتافهم ليلة بعد ليلة . . فالمخرج والمؤلف ينتهيان من مهمتهما على الأكثر مع انتهاء البروفات أما الممثل فيظل دائما الوسيط الذى يوصل رؤيا المؤلف والمخرج معا . . بل ويخلقها كل ليلة على المسرح بالحركة والصوت والانفعال والايماة . .

ومن خلال الممثل أساسا نرى العمل فى مجموعه ولذلك فعلىنا أن نتوقف قليلا لنرى ماذا يفعل هؤلاء الممثلون وما هى وسائلهم فى توصيل المسرحية إلى الجمهور . . وما الجديد الذى يقدمونه من فنه من خلال ثلاث مسرحيات عرضت فى مواسم ماضية .

والأساس فى فن التمثيل هو تجسيد الشخصية أو خلقها على المسرح عن طريق الربط بين الحركة والايماة وتلوين

الصوت ومن خلال هذه العناصر الثلاثة مجتمعة يستطيع الممثل أن يقدم صورة معينة هي الدور . . والممثل المحترف قد يربى في نفسه بعض اللوازم التي تميزه عن غيره حتى لنكاد أحيانا نراه في عدد من المسرحيات المختلفة البناء والمختلفة الحدث وكأنه شخصية واحدة . . وهذا ينحوب بالممثل أن يتجمد في نموذج معين ، وكيف مواهبه لأداء هذا النموذج . الا أن الممثل المحترف الجيد هو الذى يستطيع أن يجعل من نفسه وترا تعزف عليه كل الألحان بل ولا بد أن يتكامل مع جميع أجزاء المسرحية الأخرى من شخصيات وجو عام وديكور وملابس وكيف أدائه ليس فقط مع طبيعة الدور وإنما أيضا مع طبيعة الصراع في المسرحية . . ثم هو أساسا لا بد أن يحقق بينه وبين الجمهور نوعا من التواصل الذى ينتج عنه لدى الجمهور سلسلة من ردود الأفعال ليس فقط بالنسبة لدوره وحده وإنما أيضا بالنسبة للمسرحية ككل . . وعلى ضوء هذا المبدأ العام ينقسم فن التمثيل إلى مدارس عديدة ليس هنا مجال مناقشتها وإنما يهمنا فقط منها مدرستان تتناقضان معا لأنهما تهدفان إلى إحداث ردود فعل من نوع مختلف لدى جمهورهما . . أولاهما مدرسة تدعو إلى تقمص الممثل لشخصية تقمصا كاملا وتضم هذه المدرسة تعاليم المخرج الروسى العظيم ستانسلافسكى وأتباعه من

تمثل مدرسة « الميثود » أو « المنهج » الأمريكية وزعيمها المخرج اليا كازان ، وثانيتها « المدرسة الملحمية » التي تدعو إلى أن لا يهدف الممثل إلى إحداث ارتباط شعورى أو عاطفى بين الممثل والجمهور وإنما فكرى فقط . . ولذلك فالانفعال الداخلى فى هذه المدرسة غير مهم أهمية الأحداث كرد فعل فكرى لدى الجمهور إزاء ما تقوله المسرحية . . وذلك من خلال أفعال الممثل وليس انفعالاته . .

وتكنيك مدرسة ستانسلافسكى الروسية هو تقريبا نفس تكنيك مدرسة « المنهج » الأمريكية الذى يعتمد على التقمص التام ومعايشة الممثل للدور الذى يلعبه معايشة كاملة من خلال الاسترجاع الشعورى للحظات مشابهة فى حياة الممثل نفسه للموقف الذى يمثله وهو - بشكل عام - التكنيك الذى يستخدمه معظم ممثلينا الكبار . . فهؤلاء الممثلون قد تدربوا على الأداء من خلال نصوص إما كلاسيكية (ليس بمعنى انتمائها للمدرسة الكلاسيكية وإنما بمعنى انتمائها لأعمال التراث الكبيرة) أو نصوص واقعية . . من المسرح المصرى الحديث . . وكلها تتطلب من الممثل التوصل الشعورى باستخدام الصوت والحركة لتجسيم الأفعال .

وهناك تطور واضح فى هذا الفهم الجديد . . فمثلا

حمدي غيث وسميحة أيوب ممثلان كبيران كانا يعتمدان على
إظهار مواهبهما في الإلقاء - وهي مواهب كبيرة في تجسيم
الشخصية ، وهما من الممثلين الذين عادة ما يقومون بأدوار
البطولة المطلقة في المسرحيات التي تعطى مثل هذه
الفرصة . . « كماكبث » شكسبير و « جميلة » عبد الرحمن
الشرقاوي اللذين مثل حمدي غيث بطولتهما . . وكندم سارتر
وسبنسة سعد الدين وهبه أو مسرحياته الثلاثة الأخيرة التي
مثلتها سميحة أيوب . . هذه المسرحيات التي تعطى
بطولات مطلقة وتعتمد على شخصية رئيسية كان الأداء فيها
يتطلب أن يتعاطف الجمهور مع البطل أو البطلة أو على
الأقل يعاني معه مشاكله . . ولذلك فالطريقة التي كان يتبعها
حمدي غيث مثلا حتى عرف بها هي محاولة التأثير من خلال
روعة الإلقاء وفخامة الصوت (وهو موهبة طبيعية لدى
حمدي) وأيضا من خلال مواهبه الجسمية الطبيعية من قامة
مشدودة وتجسيم للمعاناة من خلال إشارات الأيدي . .
الخ . أما في مسرحية « بلدي يا بلدي » فنحن نرى حمدي
غيث جديدا إلى حد كبير . . عندما يلعب شخصية السيد
أحمد البدوي . إن هذه الشخصية لا تعبر عن مكوناتها في
البناء العام للمسرحية من خلال الأعمال كما هو الحال في
الكلاسيكيات أو حتى المسرحيات الواقعية وإنما من خلال

انطباق الشخصية على الفكر الذى تمثله . . فالسيد البدوى
هنا هو الرسالة التى ينادى بها والرسالة هى السيد البدوى . .
أما صورة السيد البدوى التى يوصلها تلاميذه إلى أبناء
الشعب فهى التى تحقق المفارقة التى يقوم عليها الموقف
المسرحى كله . . المفارقة « بين اللى عاوزين نعمله وبين اللى
فعلا بيكون » . . وعلى مستوى التوحيد بين الشخصية
والرسالة يخرج حمدى غيث عن طريقته المعروفة فى الأداء
ليعطينا هذه المسحة من القدسية التى تميز الشخصية بدون أن
يعطينا الفرصة لكى نتأمل مشاعره الداخلية أو حياته الباطنية
(وهى مهمة يوكلمها المؤلف إلى الراوى) . . وحمدى غيث
يحتفظ بهذه القدسية التى تعطى للشخصية والرسالة معا
أهميتهما داخل الحدث من خلال الحركة الجسمانية التى تتسم
بتحريك جسده فى خطوط مستقيمة كالجلوس مستقيم الظهر
أو الوقوف مشدود القامة . . وهذه الخطوط المستقيمة تعطى
الاحساس بالصلابة الفكرية والعاطفية معا . .

وكذلك الحال مع سميحة أيوب فى مسرحية « دائرة
الطباشير » التى عرضت بالمسرح القومى . لقد تعودنا من
سميحة أيوب التقمص الكامل عن طريق تعبيرات الوجه
الانفعالية وتفاوت طبقات الصوت وانعكاس الشعور
الداخلى على الحركة الجسمانية . . الا أنها فى « دائرة
الطباشير » قد تخلت عن هذا كله لتعطينا أداء يحتفظ بالمسافة

العاطفية بين الجمهور والشخصية . . وجروشا شخصية تعبر عن مكوناتها من خلال الفعل والفعل فقط ومن هنا لابد لتمثيلها من أن تجبر الجمهور أن يتخذ حيالها موقفاً فيه شيء من الحياد الذي يجعله لا يتعاطف مع معاناتها من أجل الطفل ميشيل وإنما يصل من خلال أفعالها إلى الموافقة على قرار ازدك الأخير بأنها أحق بالطفل من أمه الحقيقية . . وهذا الحياد الشعوري إزاء الشخصية هو أساس في بريخت ولذلك فإن « أداء سميحة أيوب كان يتسم بالهدوء في نبرات الصوت والاقلال من الحركة الجسدية وعدم اظهار الانفعال الداخلى فى الصوت أو تعبيرات الوجه معا يجعلنا لا نحس بآلام جروشا بقدر ما ندرك شخصيتها من خلال أفعالها ، وهو الهدف الذى يقصد إليه بريخت ، كما يحدث مثلاً فى مشهد اللقاء مع حبيبها سيمون شاشانا على حافة النهر . . وهو موقف تمر فيه الشخصية بقدر كبير من المعاناة حينما تضطر إلى أن تتخذ قرارا هاما وهو أن تعترف للجنود الصينيين بينوتها للطفل مضحية بحب سيمون لها . . فى هذا المشهد لم تبك سميحة أيوب مثلاً ولم يرتفع صوتها بالصراخ عند انصراف سيمون ولم تعبر بإشارات اليدين عما يعتمل فى قلبها من عذاب وإنما تركت للمتفرجين أن يستخلصوا هذه المعاناة من خلال الفعل . . وهو هنا عملية اتخاذ القرار ذاتها . .

وهناك أدوار تتطلب إحداث ارتباط عاطفي وشعوري بين الشخصية والمتفرج مثل دور الملوان في « بلدى يا بلدى » أو دور أزدك في « دائرة الطباشير » وعلى اختلاف وظائف هذه الأدوار في مسرحياتها فالمقصود بها أن تخلق لدى المتفرج حالة شعورية ولا تدفعه لأن يجلس على كرسيه ليحكم عليها من الخارج ، فالملوان مثلاً يلخص في « بلدى يا بلدى » معاناة شعب بأكمله . . وهو يلخصها إما عن طريق الصورة التي تتخذ شكل الحكم أو شكل الحكاية . . ثم يتبع هذه الصورة بصرخة من الأعماق هي بلدى يا بلدى . . وهذا التعبير الرمزي بالصورة وبالصرخة هو انعكاس لكمية هائلة من العذاب والمعاناة التي تظل عند الملوان داخلية مكتومة ولكن وجودها يجب أن يكون محسوساً باستمرار كالظل الذي يسيطر على المسرحية بأكملها . .

ومن هنا كان أداء عبد الله غيث يتميز بالحركة الدائرية المصحوبة بامتقاع الوجه وحركة اليدين إلى أعلى دائماً تعبيراً عن أقصى درجات التوتر . وهو عندما يتكلم يخرج هذا التوتر على شكل « كريشند » أو طبقات صوتية متتالية الارتفاع تصل في النهاية إلى أقصاها عند صرخة « بلدى يا بلدى » . . أما شخصية أزدك عند بريخت فهي شخصية متعددة الجوانب . . فازدك لص وجبان ووصولى يرتفع

بالصدفة المحضة إلى منصب القاضى . . ولكن طريقته
المبتدلة فى توزيع العدالة هى طريقة عجيبة لأن فيها شيئا من
الكوميديا الناشئة عن اتخاذ سميت القاضى بينما هو لا يفقه
حرفا واحدا من القانون . . ورغم انحطاطه فازدك شخصية
سليمة النية مباشرة فى انفعالاتها دون التواء . . وكل هذه
الأبعاد المختلفة استطاع شفيق نور الدين أن يحققها بتنقله فى
سهولة بين انفعالات من أنواع مختلفة . . كالخوف مثلا فى
مشهد انتخاب القاضى والجشع فى مشهد قبوله للرشوة
وكالشهوة فى مشهد غزله للفلاحة . . ويؤدى شفيق
نور الدين هذا التنقل بين مختلف الانفعالات عن طريق
تكييف نفسه حركيا وجسديا وصوتيا للموقف الذى يقابله
والشخصيات التى يواجهها . . فهو مثلا فى مشهد الجنود
يتكلم على الأرض ويتوقع مما يعطى الاحساس بالخوف وفى
مشهد قبول الرشاوى يفرد جسده على منصة القضاء ويقيم
علاقة وثيقة بينه وبين الديكور كأنه يتخذ منه رمزاً لسلطانه
كقاض وهكذا . هذا التنقل بين انفعالات مختلفة من شأنه
أن يربط الجمهور بالممثل فى علاقة عاطفية وبالتالى يجعله
يأخذ صف ازدك فى حكمه الأخير فتصل بذلك الرسالة التى
تريد المسرحية أن تقولها . .

ولكن الحركة الصوتية والجسمية ليست الوسائل

الوحيدة في التعبير فهناك أيضا العلاقة التي يقيمها الممثل بينه وبين قطع الديكور مثلا . . أو حتى الملابس وذلك لتجسيد الموقف تجسيدا كاملاً ، ولا أعتقد أن بعض ممثلينا كانوا يدركون وجود هذه العلاقة فيما مثلوه من قبل بسبب تعودهم على الفكرة القائلة بأن التمثيل هو تعبير بالصوت وبالاتفعال . . وفي المواسم القريبة أدرك ممثلونا هذه العلاقة التي تربط الممثل بالديكور . . خذ مثلا ارتباط شفيق نور الدين بكرسى القضاء أو خوفه من منظر المشنقة في « دائرة الطباشير » . أو خذ أيضا الربط الذي أقامته سهير البابلي في دور فاطمة بنت برى في مسرحية « بلدى يا بلدى » بالشازلونج الذى تنام عليه وتلف حوله في حركة دائرية في مشهد إغرائها للسيد البدوى . . فهى هنا تستخدم الشازلونج كأداة مساعدة للتعبير عن رغبتها التي ظلت تعتمل في نفسها طويلا في تحقيق الاتصال بينها وبين رجل يستعصى عليها . . وخذ أيضا استخدام محمد نوح البارغ في نفس المسرحية للعصا التي يمسكها في يده أثناء غناء المداحة . . أو استخدام توفيق الدقن لبطنه التي تضخمها الملابس في مسرحية « دائرة الطباشير » تضخما كاريكاتوريا . . ومشيته والتفاتاته التي كان يراعى فيها أن تؤدي ملبسه وقناعه وظيفتها في تصوير شخصية كازيكي .

والأداء الكوميدي في أساسه يجمع بين الطريقتين اللتين سبق ذكرهما . . . فبينما يجب على الممثل الكوميدي أن يتقمص الشخصية التي يمثلها تقمصا كاملا ويلعب بجميع حالاتها الشعورية فلا يجب أن يحدث بينه وبين جمهوره ارتباط عاطفي بل يجب أن يحتفظ بالمسافة الشعورية بينه وبين الجمهور حتى لا يتعاطف هذا الجمهور مع الشخصية بقدر ما يضحك على نقائصها أو شذوذها عن المألوف . . . وهذا التكنيك يتبع عادة في المسرحيات التي تغلب فيها الشخصية الكوميديّة على الموقف الكوميدي . . . أما تلك المسرحيات التي تنبع فيها الفكاهة من الموقف أكثر من نبوعها من الشخصية فهي لا تطلب من الممثل أكثر من تأكيده للتناقض الذي غالبا ما يخلق الفكاهة في مثل هذه المسرحيات . . . وفي النوع الأول تكون المبالغة في الأداء أساسية لخلق هذا البعد العاطفي . المبالغة الجسدية والمبالغة في الالتقاء معا . . . وفي النوع الثاني لا تكون المبالغة أساسية وإنما الأساس هو قدرة الممثل في تجسيم التناقض في الموقف . . . وعلى ضوء الإمكانيات الكوميديّة في النوع الأول يصبح أداء شويكار مثالا في « سيدتي الجميلة » مثالا على ما يمكن للممثل الكوميدي أن يفعله بالشخصية الكوميديّة . . . فهي تصور تلونات شخصية النشالة « صدفه » ليس فقط عن طريق

التموجات الصوتية المعروفة في لهجة بنت البلد وإنما أيضا عن طريق الحركة الجسمية المبالغ فيها والحوية الزائدة مع استخدام جميع أعضاء الجسم من أطراف وجذع ورأس في حركة دائبة . . ومن هنا جاء أداؤها متفقا تماما مع طبيعة الشخصية كما أعطت الفرصة لممثل دور البطولة أمامها فؤاد المهندس (كمال) لكي يظهر التناقض في رسم شخصية بينه وبين صدفه . . وهذا التناقض بين كمال الارستقراطي المذهب معلم الاتيكيت وبين صدفه يخلق في حد ذاته موقفا كوميديا . . والحقيقة أن فؤاد المهندس قد احتفظ بهذا التناقض من جانبه عن طريق الهدوء في الأداء والاتزان في الحركة بدون اللجوء إلى حركات البانتومايم أو الفارس التي اعتادها في مسرحياته السابقة كطريقته الهزلية في المشي أو الرقص مثلا كما كان يمارسها في مسرحية مثل « أنا فين وانتي فين » ومعظم مسرحياته الأخرى . . وعلى هذا المستوى فإن فؤاد المهندس في « سيدتي الجميلة » قد حقق انتصارا ملحوظا على نفسه اذ استطاع أن يضحكنا بالشخصية نفسها وليس بحركاته .

والحدث في مسرحية « على جناح التبريزي وتابعه قفه » هو من النوع الذي يعتمد على التناقض في الموقف وليس على خلق الفكاهة نتيجة لادراكنا لشذوذ الشخصية عن

المألوف . ولذلك فإن الممثلين الرئيسيين أبو بكر عزت وعبد
المنعم ابراهيم جعللا مهمتهما الرئيسية هي تأكيد هذا
التناقض بالابتعاد أولا عن تكنيك المبالغة في التصوير ثم ثانيا
بالاضحك من خلال الخصائص النفسية للشخصية
ذاتها . . فشخصية على جناح مثلا تقوم على المفارقة
الكوميديية بين أعداق على جناح للمال على الفقراء وبين
إمكانياته الفعلية . . وأبو بكر عزت يؤكد هذه المفارقة عن
طريق إجبار المتفرج على تصديق أوهامه بتجسيم صور ذهنية
معينة كصورة السياط الوهمي أو صورة القافلة التي لا وجود
لها ، فهو يؤدي دوره كأنما يفكر بالصورة وعندما ندرك أن
هذه الصورة التي يرسمها أمامنا هي مجرد وهم أو خيال
يدفعنا الممثل إلى الضحك ، وهو كما قلت ضحكا نابعا من
الموقف ذاته . . وكذلك عبد المنعم ابراهيم في دور قفة
لا يجعلنا ننسى أنه الإسكافي الفقير الذي رمت به الأقدار في
طريق على جناح . . وهو في مشيته بخطوات قصيرة
 واحتفاظه بالمسافة الاجتماعية دائما بينه وبين التبريزي عن
طريق نبرات الصوت الخفيفة عندما يكلمه والانحناء الخفية
التي تميز وقفته أو مشيته أمام التبريزي رغم أنه يعلم بحقيقة
أكاذيبه إنما يجعل أدائه مطابقا تماما لمتطلبات الفكاهة في
الموقف .

ويبقى بعد ذلك ان نقول إن ممثلينا قد أدركوا أن الأداء
التمثيلي الجيد لا يكمن فقط في اتباع تكنيك التقمص أو في
روعة الإلقاء إنما يكمن أساسا في تكامل الشخصية مع
الحدث العام في المسرحية . . فالممثل هو لحن واحد من
مجموعة ألحان كثيرة تتوافق وتتناقض ويكمل بعضها البعض
لتكون السيمفونية الكاملة أو المسرحية في مجموعها . .

الثورة بالحب
فى المسرح الحديث



الثورة بالحب في المسرح الحديث

تنبع الاتجاهات المسرحية المعاصرة في العالم الغربي - وخاصة في أمريكا - من حركة الشباب الشائر ضد التكنولوجيا - وضد المؤسسة العسكرية الصناعية التي تدفع بآلاف الشباب إلى الموت في حرب غير عادلة لا يؤمنون بها مثل حرب فيتنام ؛ وضد محاولة هذه المؤسسة التحكم في أقدار الشعوب وحريتها . . قامت - باختصار - لتقاوم ما يسمى في كلمة واحدة « بالنظام » الحضارى القائم الآن في العالم الرأسمالى . وكلمة « النظام » هنا تعبر عن جميع أركان التركيب السياسى والاخلاقى والاجتماعى والسلوكى والثقافى (بما فى ذلك العلم والتكنولوجيا) الذى يتحكم فيه الكبار ممن هم فوق الثلاثين فى عالم اليوم . قامت حركة الشباب فى العالم الغربى لتقاوم كل هذا وتثور عليه . ولتقف مع حرية الإنسان ضد عوامل القهر . ولم يكن العنف هو وسيلتهم إلى الثورة - بل كانت لهم وسيلة واحدة هى . . الحب .

وإذا كان العالم المعاصر قد فقد القدرة على الحب في اندفاعه وراء التقدم - التقدم العلمى والتكنولوجى الساحق - فإن هؤلاء الشباب - قد وجدوا أن الحب هو وسيلة العالم الوحيدة لاستعادة التوازن . ليس حب الرجل للمرأة . . وإنما الحب بمعناه الشامل كقيمة أساسية من القيم الإنسانية العليا . . وما المسرح المعاصر فى أمريكا وأوروبا الغربية إلا تعبيراً عن هذه الثورة . . تعبيراً عن الحاجة إلى استعادة الحب . . السخرية مما أوصلتنا إليه الحضارة المعاصرة المعقدة من امتهان للقيم الإنسانية العليا ومن أهمها الحب والحرية .

وكانت بدايات الثورة فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات مع ظهور حركة « البيتيك » وهم نوع من المنشقين على المواصفات الاجتماعية والسياسية السائدة وعلى قيم المجتمع البورجوازى . . وكان « البيتيك » يعبرون عن سخطهم على القيم - البورجوازية باتخاذ موقف المنفصل انفصالاً تاماً عن المجتمع . . « فالبيتيك » حر فى نفسه يفعل ما يشاء ويعبر عن الانشقاق بواسطة الملابس والمسلك . . وفى النهاية فرد لا ينخرط فى مجموع - حتى ولو كان هذا المجموع يتكون من زملائه « البيتيك » . . وكان يشعر فى قرارة نفسه أنه حامل شعلة القيم الإنسانية الضائعة ومثلها فى عالم خلا من هذه القيم - قيم مثل الحرية وحق

الإنسان في التعبير عن آرائه والمساواة بين البشر والأجناس . .

ومع الستينات الأخيرة كانت الثورة التكنولوجية قد حققت من الانتصارات العلمية ومن نواحي التقدم المادى فى عشر سنوات ما لم تحققه البشرية فى كل تاريخها الطويل . . والمفارقة التى نتجت عن هذا التقدم الهائل تتمثل فى اتساع الهوة بين « النظام » الحضارى المعقد الذى خلفته الثورة التكنولوجية ومن يستفيدون منها من المتحكمين فى المؤسسة العسكرية الصناعية وبين الفرد العادى . خاصة الشباب الذين يبحثون عن تحقيق ذواتهم من خلال العودة إلى قيم الحب والحرية والإخاء ، ثم تطورت الحركة لتصبح موقفاً هو فى جوهره فلسفة محددة ضد القهر ؛ وضد الموت بلا معنى فى حرب قدرة يشنها التحالف الرأسمالى العسكرى الأمريكى فى فيتنام . واتخذت هذه الحركة « الزهرة » رمزاً لها وهى رمز الحب والسلام الذى افتقده العالم فى حضارة التكنولوجيا المعقدة المركبة - واتخذت من اصطلاح « قوة الزهرة » شعاراً لها ، وهو اصطلاح يعبر عن الحاجة الملحة إلى استعادة الحب وضرورة مقاومة القهر والسلاح بقوة الزهرة والحب .

ومن الجانب الآخر قامت حركة الشباب أيضاً نتيجة لاحتساسهم العنيف بفقدان « البراءة » فى العالم المعاصر . .

فقد أصبح العالم نتيجة لظهور أقمار الاعلام الصناعية ووسائل الإعلام المختلفة ومن أهمها التلفزيون مجرد « قرية الكترونية » كما يقول مارشال ماكلوان . . قرية يطلع سكانها على أسرار بعضهم البعض ويستطيع الفرد منها أن يشاهد القتل والموت على شاشة التلفزيون وهو يحدث على بعد مئات الأميال من حجرة الصالون التي يسترخى فيها – وبالنسبة لأمريكا بالذات – وهي المنبع الأول لحركة الشباب في العالم الغربي – شاع الاحساس بفقدان البراءة نتيجة لخيبة الأمل في الحلم الأمريكي . . لقد كان الحلم الأمريكي مبنياً على صورة شعرية لهذا العالم الجديد الذي يتيح بإمكانياته الطبيعية الهائلة فرصة السعادة أمام الإنسان في أرض بكر . . وكانت صورة أمريكا في هذا الحلم المثالي هي صورة جنة عدن التي يسخرها الإنسان لإسعاده عن طريق العمل . . ولكن سرعان ما تحول البحث عن السعادة في هذا العالم البكر إلى بحث عن المال ؛ وأصبحت السعادة مرادفة للثروة ؛ وتحولت البراءة التي تتميز بها الحياة في عالم بكر إلى إحساس عميق بالتلوث ؛ كما تحولت صورة أمريكا الزراعية التي يحولها أبناءها إلى جنة عن طريق غزوها بالعمل المثمر إلى تلك القلعة الصناعية التي وصلت إلى مداها في مجال تكنولوجيا الفضاء . . وعندما وضع أول إنسان أمريكي

قدمه على أرض القمر كان الحلم الأمريكى قد تحول إلى ثقب في كروت الحاسب الالىكترونى كما تحول أبطال الماضى الذين غزوا الأرض الأمريكية البكر على جيادهم إلى مجرد نماذج لشخصيات رعاة البقر .

* الحب والبراءة والمسرح

نشأ عن هذا الإحساس بالقهر وفقدان البراءة فى عالم التكنولوجيا المعاصر المعقد عدة اتجاهات مسرحية نابذة مباشرة من حركة الشباب يمكن أن نطلق عليها جميعاً اصطلاح « المسرح المناهض » أو « مسرح المقاومة » . . . والسمة الرئيسية التى تشترك فيها هذه الاتجاهات المسرحية المعاصرة فى العالم الغربى هى المقاومة . . « مقاومة » النظام الرأسمالى العسكرى والقيم البورجوازية والتكنولوجيا التى أفقدت الإنسان براءته . . وفى داخل هذا الاتجاه العام ظهرت عدة حركات مسرحية مثل « المسرح الحى » الذى يتولى إدارته جوليان بيك وجوديت مالينا . . . والمسرح السرى الذى يكتبه ويخرجه مجموعة من الشباب الساخطين على « الإدارة » و « النظام » الأمريكى . . ويرفضون جميع أساليب التفكير التقليدية بما فى ذلك خشبة المسرح نفسها والعمارة المسرحية التقليدية . . ولذلك فهم يقدمون

مسرحياتهم في الجراجات القديمة والكنائس المهجورة وحتى الشوارع والميادين على طريقة الحاوي الذي يلتف حوله المشاهدون في بلادنا . . وظهر أيضاً معمل جروتوفسكى المسرحى . . وجروتوفسكى فنان بولندى نشر تعاليمه المسرحية في أمريكا والعالم الغربى وحاول من خلال « العمل المسرحى » أن يستثير فى المشاهدين إحساسهم بالقيم الإنسانية الخالدة والباقية عن طريق التعبير عن اللاوعى الجماعى والنماذج البشرية والسلوكية الخالدة التى ترقد في هذا اللاوعى . . ويربط بين هذه الاتجاهات جميعاً الإحساس بأن المجتمع لابد أن يعود إلى حالة الصفاء والحرية التى تميز جنة عدن . . وهى فى جوهرها رمز للعالم الخالى من الإحساس بالذنب والخالى من الحواجز التى تعوق الإنسان عن تحقيق حريته وعن الاتصال بالآخرين . انه فى أساسه مسرح يدعو إلى الثورة . . ولا وسيلة للثورة إلا بالحب .

* اللجنة الآن

والنموذج الذى يعبر عن هذا الموقف فى المسرح المعاصر هو مسرحية « اللجنة الآن » التى قدمها المسرح الحى فى أمريكا عام ١٩٦٩ . . فهى فى أساسها صيحة إلى العودة إلى عالم

الحب والصفاء الذى يميز جنة عدن . . وهذه الصيحة يرددها
الممثلون الذين يتحركون وسط مقاعد المتفرجين يستحثونهم
أن يعبروا - معهم بالكلمة والأغنية والموسيقى والحركة
الدائبة عن هذا الاحساس بفقدان الفردوس . وينتهى
العرض بهذه الصورة المثالية للعالم الذى ينشده الشباب :

سوف نكف عن استخدام الأوراق المالية
ولن نقوم إلا بالأعمال النافعة .
وسوف نجد وسائل كثيرة لجلب ثمار التفاح
إلى المدينة . . وستذهب إلى الدكان لتأخذ ما تريد
لا مال ؛ ولا مساومات ولا « قرف »
وإذا لم تعمل لن تنال شيئاً

وهذه الرؤيا المثالية تعكس الحنين الذى يعتمل فى
صدور الشباب إلى عالم يسوده السلام والبراءة . . ففي عالم
يفلت فيه التاريخ من قبضة الإنسان فلا يعود قادراً على
التحكم فى الآلة المعقدة التى خلقها العالم المعاصر تصبح جنة
عدن هدفاً يستحق التطلع إليه وبذل الجهد من أجل
تحقيقه . و « جوليان بيك » مؤلف هذا العرض ومخرجه
يرسم لنا صورة هذا العالم المثالى فى شكل عالم يستطيع فيه
الإنسان أن يخلق وأن يتعلم حباً فى المعرفة وليس لأى غرض
آخر وان يحرر طاقته التى تهدر كل يوم فى صفقات تجارية ،

وأن يدرك أن حياة الإنسان هي أغلى قيمة في الوجود . وفي هذا العالم المثالي الذى يخلقه المسرح الحى على المسرح لا وجود للتكنولوجيا كما أن الحياة تستعيد توازنها وبراءتها الأولى .

وتتقرن العودة إلى البراءة عند بعض الاتجاهات الجديدة بالحب وبالتخلص من الإحساس بالذنب الذى يصاحب الحب والممثلون يتحركون بين مقاعد الجمهور وهم يرددون إننا نشد « العيون المقدسة . والشعر المقدس » .

والتكنيك الذى يتبعه المسرح الحى فى نقل هذه التجربة مسرحياً هو إحاطة جمهوره - فى داخل المسرح - بأكبر قدر من فوضى الكلمات وفوضى القيم التى تخلق لدى المتفرج احساساً بفوضى الحياة المعاصرة وتضرب الجمهور البورجوازي فى أغلى وأهم معتقداته ثم تتركه فى حالة بحث عن ايمان جديد . ان الشباب الذى يتلمس القيم وسط هذا العالم البورجوازي يحس الآن بكمية هائلة من الفزع . . الفزع لمصير البشرية . . والفزع لرؤية الموت يحدث بلا معنى فى كل مكان من العالم . . والفزع من مصير مجهول فى عالم يتغير كل دقيقة مع انتصارات التكنولوجيا . . والرؤيا الشعرية - رؤيا عالم تسيطر عليه قيم جنة عدن -؛ قد لا تكفى كحل جذرى لمستقبل العالم . . ولكن المسرح الحى

يحاول تصوير هذا الفزع ويحلم وسطه باليوتوبيا . . ويكفيه
كما يقول جوليان بيك أن يرسم الصورة وعلينا أن نجد
الحلول بأنفسنا .

* طقوس الحب

ويتخذ تيار العودة إلى « البدائية » شكلاً آخر في مسرح
« المقاومة » في المسرحيات الموسيقية الكبرى التي تنبعث من
حركة الشباب مثل مسرحية « هير » أو « الشعر »
الشهير . . فهذه المسرحية هي عبارة عن عودة إلى الموسيقى
الروحية المستقاة من أغاني الزوج التي تعبر عن الألم الذي
يعتصر قلب الإنسان المقهور ورغبته العارمة في الخلاص . .
ورؤيته للخلاص عن طريق الاتصال بين البشر .

وهير تستخدم تكنيك الطقوس وتضع على المسرح
الجسم الإنساني عارياً لتعبر عن هذا الحنين إلى العودة إلى
البدائية . . إلى جنة عدن . . إلى عالم الحب . . وهي
تستخدم لغة الحياة اليومية التلقائية وليس لغة مسرحية
مصنوعة . . لأن لغة التعامل اليومي بين الناس هي لغة
خالية من الكليشيهات لم تلوثها تعقيدات الحضارة
التكنولوجية

وقد أحدثت هير ضجة كبرى عند ظهورها مع بداية حركة الشباب في عام ١٩٦٨ لأنها كانت تعرية قاسية لروح العصر وسوقيته . . وكانت مشاهد الجنس على قلتها في هذه المسرحية – هي عبارة عن سخرية بالجنس وليس دعوة له . . فقد حول العالم المعاصر الجنس إلى سلعة وابتذل معه المشاعر الإنسانية الرقيقة . . لقد أصبح الجنس المباح والحب الوقتي من النتائج التي أدت إليها التكنولوجيا . . وعلى ذلك فإن هير تواجه جمهورها بنوع من الأمانة مع النفس . . إنها تقول للجمهور البورجوازي إنني أضع لكم الجنس على المسرح لا لكي أستثير فيكم رغباتكم الوضيعة وإنما لكي أواجهكم بصراحة بما تفعلونه ولكيؤكد لكم أنكم امتهنتم أرقى المشاعر الإنسانية . . الحب :

* أوه كلكتا وامتهان الحب

وكانت هير في عام ١٩٦٨ بداية لظهور العرى في مسرح المقاومة . . ولكن السخرية من الجنس في العالم المعاصر بوصفه امتهاناً للحب أصبح هو الموضوع الرئيسى في عروض أخرى لمسرح المقاومة من أهمها عرض « أوه كلكتا » . . الذى ظهر عام ١٩٦٩ . ويختلف هذا العرض عن هير بأنه لا يعود إلى الطقوس البدائية وموسيقى الألم الزنجية كتعبير

عن الاحتجاج وإنما يركز في لوحات متتابعة - اشترك في تأليفها مجموعة كبيرة من الكتاب وأشرف على إعدادها الناقد الإنجليزى كينيث تيتان - يركز على المفارقة الهائلة الكامنة في تحول الحب في العالم المعاصر إلى مجرد تعبير عن الرغبة الجنسية - وكانت أوه كلكتا أجراً كثيراً من سابقتها في أنها امتلأت بمشاهد العرض على خشبة المسرح . . ولكن الطريقة التى عولجت بها هذه المشاهد تعد مثالا رائعا على أن مسرح المقاومة هو أساساً مسرح يسخر من نتائج عصر التكنولوجيا ولا يهدف مطلقاً إلى الإثارة الجنسية .

* أقدر عرض في المدينة

وامتدت موجة العرى لتشمل عروضاً أخرى تقرر بين ابتذال الحب في العالم المعاصر وبين الموت بلا معنى في حرب غير عادلة مثل حرب فيتنام . . ومن أهم هذه العروض الأخيرة مسرحية « أقدر عرض في المدينة » التى تسخر من فكرة خلو العالم المعاصر من الحب وامتلائه بأسباب الدمار والموت . فمسرحية « أقدر عرض في المدينة » هى في حقيقتها مسرحية عن الفزع الذى أصاب الإنسان المعاصر من انعدام أى قيمة للحياة الإنسانية - والمسرحية التى كتبها كاتب شاب (توم اين) وهو أصلاً شاب عربى من أصل سورى ولد

بالقاهرة ثم هاجر إلى أمريكا - تتخللها صرخات من
الأعماق أن أنقذوا البشرية وأعيدوها إلى عالم البراءة .

* الثورة والحب

ان وسيلة مسرح المقاومة المعاصر في الاحتجاج هي
الدعوة إلى عالم الحب . . عالم الصفاء الإنسانى « وقوة
الزهرة » ولكن الخطأ الذى يقع فيه هذا المسرح هو أنه
لا يملك تصوراً محدداً للمستقبل . . وإنما كل ما ينادى به هو
أن اهدموا هذا العالم المتعفن . . أما ماذا نفعل بعد ذلك فلا
أحد يعرف . . وربما كانت صرخة هذا المسرح هي محاولة
للعودة إلى عالم رومانسى متوافق متناغم . . وربما كنا بالفعل
محتاجين إلى العودة إلى هذا العالم . . ولكن المشكلة أن
الإنسان المعاصر لا يستطيع الآن أن يتجاهل التقدم العلمى
الساحق أو يعيش بدونه أو يرفضه ، فقد أصبح التقدم
التكنولوجى حقيقة لا يمكن العيش بدونها . . أما نتائج هذا
التقدم وكوارثه فهو ما يحاول المسرح المعاصر أن يصرخ ضده
صرخة احتجاج عميقة . .

المسرح السرى وثورة الشباب فى أمريكا



المسرح السرى وثورة الشباب فى أمريكا

تعيش أمريكا الآن ثورة من أخطر الثورات فى تاريخها هى ثورة الشباب وتنبع خطورة هذه الثورة من أنها لا تصدر فقط حكمها بعدم الرضى عن جانب معين من جوانب المجتمع وإنما هى تهدف إلى تغير الحضارة الأمريكية برمتها وإعادة تقييمها كلها . . ولقد أطلقت الحرب الفيتنامية الشرارة الأولى فى هذه الثورة . وكان من جراء الحرب الخاسرة التى اشتبكت فيها أمريكا فيما وراء البحار ، أن بدأ النظام السياسى والحضارى الأمريكى فى أعين هؤلاء الشباب على حقيقته . مجموعة هائلة من المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية التى لا هدف لها إلا إشعال الحرب بحجة إقامة السلام . . والتى تبدأ حروبا صغيرة فى عوالم بعيدة عن القارة الأمريكية ذاتها . . لا يعلم أحد أين تسير وإلى أى دمار ستقود أمريكا كلها . .

ولقد اتخذت ثورة الشباب في أمريكا مظاهر عدة ، لكنها تشترك كلها في عداء للنظام القائم ؛ ليس فقط النظام السياسى وإنما النظام الحضارى الأمريكى برمته . . ومن ضمن هذه المظاهر حركة « الهيز » الشهيرة . وهى حركة قامت أساسا بين طلبة الجامعات الذين يطيلون شعورهم ويرتدون ملابس زاهية الألوان . . ويلعبون على الجيتار أغانى حزينة تتحدث عن الموت المفاجىء فى عمر الزهور ؛ ويتحدثون عن الحب بوصفه وسيلة الإنسان لهزيمة الشعور بالموت وبانهيار الحضارة ؛ ويدخنون المروانا (وهو نوع من المخدرات) ويصبون لعناتهم على ليندون جونسون ونائبه هيوبرت همفرى . . والحقيقة أن حركة الهيز التى قلدها الشباب فى أنحاء العالم الغربى - ليست حركة قام بها مجموعة من المنحليين . كما تصورهم التحقيقات الصحفية . . إنما هى حركة غاية فى الجدية . . ولكن السبب الأساسى فيها هو سلبية أعضائها . فالحقائق تقول إن حرب ليندون جونسون فى فيتنام قد أودت بمئات الآلاف من الشباب الى الموت . .

والهيز ليسوا مجموعة واحدة ، ولكنهم عدة مجموعات يشتركون فى هذا الإحساس العام الذى خلفته الحرب الفيتنامية . . وأوامر ليندون جونسون بالذهاب إلى الموت . . وليسوا جميعا سلبيين يحاربون الحضارة بالمروانا

والإغراق فى أحلام الألوان البراقة ورحلات الحشيش إلى
عالم الحلم .. ولكن فيهم أيضا فنانون .. وفنانين جادين
جدا .. يحاربون الإحساس بانعدام المعنى عن طريق
الموسيقى .. والغناء . ثم أساسا المسرح .

وفى عالم الموسيقى والغناء أحدثوا ثورة فى كتابة الأغنية وفى
تلحينها وفى المعانى التى يوصلونها الى عامة الشعب ..

وتلك الأغاني لا تتخذ الحب بين فتى وفتاة موضوعا لها
على الإطلاق ؛ وإنما تتخذ لها موضوعين أساسيين تتحدث
عنهما فى نغمات يشيع فيها الإحساس بالمأساة وبالحزن
العميق .. وهذان الموضوعان هما الموت والشر اللذان
يسودان العالم .. وراء هذين الموضوعين يكمن الموضوع
الأساسى وهو الحرب التى لا جدوى منها ويكفى أن نضرب
مثلا بأغنية يغنيها بيتر وبول ومارى وهم ثلاثى أصبح من
أبطال هذا الجيل من شباب أمريكا .. وهى أغنية كتبوا هم
كلماتها ولحنوها ويغنونها معا .. تبدأ الأغنية بأن يتقدم بيتر
أحد أفراد الثلاثى خشبة المسرح ويوجه الحديث الى الجمهور
قائلا :

هذه الأغنية تسأل تسعة أسئلة .. نحن نشعر أن الإجابة
على هذه الاسئلة سوف تحدد ما يحدث لنا جميعا أبناء هذا
الجيل .. وعندما نغنى الأغنية نسأل أنفسنا هذه الأسئلة ..

ونحن نطلب منكم إذا سمحتم أن تفعلوا نفس الشيء . .
ثم تبدأ الأغنية التي تلخص ذلك التمزق الرهيب الذي
يعانيه هذا الجيل من الشباب إزاء الموت في سبيل مبادئ لا
يؤمنون بها . . تقول الأغنية :

كم طريقا لا بد أن يسلكه الرجل الآن .
قبل أن يسموه رجلا ؟
كم بحرا لا بد أن تقطعه زوجة
قبل أن تنام على الرمال ؟
كم مرة لا بد للمدفع أن ينطلق
قبل أن يصمت إلى الأبد ؟
الإجابة — يا صديقي — هي الرياح التي تذر كل
شيء . .

كم سنة لا بد أن يعيشها الجيل قبل أن تمحوه مياه
البحر ؟
كم سنة لا بد أن يعيشها شعب ما
قبل أن يصبح حرا ؟
كم من السنوات لا بد للإنسان أن يعيش
وهو يتظاهر أنه لا يرى شيئا ؟
الإجابة — يا صديقي — هي الرياح التي تذر كل
شيء . .

ولهؤلاء الشعوب أيضا شعراؤهم الذين يقودهم الن
جيتزبرج ، وهو شاعر شاب ربما اعتبره البعض من أعظم
شعراء العصر . . ومثال آخر على انصهار - فنان الهيز في
حركة السخط على الحضارة الأمريكية . . فجيتزبرج لا
يكتب الشعر فقط ولكنه يشترك في المظاهرات التي ينظمها
شباب الجامعات ضد جونسون وحرب فيتنام ، ويتعاطف
تعاطفا شديدا مع حركة الزنوج ؛ وثورتهم الجديدة في
استخلاص حقوقهم من برائن النظام الرأسمالي
الأمريكي . . وقد قبض عليه عدة مرات كان آخرها في
الصيف الماضي عندما اشترك في مسيرة الزنوج على العاصمة
واشنطن . وعندما وقف يلقي شعره في مدينة الفقراء التي
أقاموها في وسط العاصمة الأمريكية تحت أقدام تمثال ابراهيم
لينكولن محرر العبيد ؛ وبنوها من أكواخ رمزية من الخشب
وأطلقوا عليها اسم مدينة « العبث » .

ثورة الشباب إذن وحركة الهيزز كتعبير عنها متعددة
الجوانب . . وليست كلها سلبية . وجلوسا على الأرصفة
وتدخين المروانا . . وكان أعظم تعبير عنها وعن جديتها حين
ظهر في أفق الحضارة الأمريكية عضو في مجلس الشيوخ ليس
له ماضٍ قذر كشأن معظم أعضاء مجلس الشيوخ الآخرين .
يدعو إلى الحب . . وإلى إيقاف الموت . . وإلى لم شتات

أمريكا وانهاء حرب فيتنام بأسرع ما يمكن . . وإعطاء الشعوب حق تقرير مصيرها . . وإلى أن تتوقف أمريكا عن اعتبار نفسها رجل بوليس العالم وهذا الرجل هو يوجين . ج . مكارثي .

وقد التف الشباب حول مكارثي وأصبح السناتور المثقف النظيف هو بطلهم الشعبي ومسيحهم الجديد . . وقد كانت سخرية الأجهزة الحكومية من مكارثي في بداية حملته الانتخابية سخرية شديدة . . فكيف لهذا الرجل المجهول تماما من الجميع أن يهزم أعقد وأخطر ما كينة حزبية وحكومية في العالم الغربي . . ولكن مكارثي بمساعدة هؤلاء الشباب سرعان ما أصبح حقيقة واقعة في حياة المجتمع الأمريكي . . وسرعان ما فرض وجدانه على ضمير أمريكا المعذب . . وامتدت حركة الشباب ومسيحهم مكارثي الى مثقفي أمريكا كلهم . . وانضم إليها آرثر ميللر والشاعر الكبير روبرت لويل . وغيرهما كثيرون . . ومضى هذان الأديبان العظيمان بالذات يقيمان حفلات جمع التبرعات لحملة مكارثي . ويخطبان في الاجتماعات . ولقد رأيت آرثر ميللر وروبرت لويل في حفل عشاء بنيويورك لجمع التبرعات لمكارثي في يوليو الماضي يخطبان في جمع هائل من فقراء الشباب دفع كل منهم عشرة دولارات اقتطعها من قوت يومه

وفى عيونهم جميعا يشرق نور أمل جديد . . ولقد أطلق الشباب - وكذلك كل من انضم إليهم من المثقفين شعارا رائعا لحركة مكارثي هو شعار « قوة الشعر » يكتبونه على اللافتات ويطوفون به الشوارع ويتحدون به قوة السلاح التي يلوح بها ليندون جونسون .

وللأسف لم تعط ماكينة الحزب الديمقراطي الضخمة الملتوية المتعددة السرايب كالتيه . . لم تعط لمكارثي الفرصة للفوز بترشيح الحزب .

والمسرح السرى أحد المظاهر الأساسية لهذه الثورة . . فالمسرح السرى الذى هو جزء لا يتجزأ من حركة الشباب يخاطب جمهورا . يختلف تمام الاختلاف عن جمهور برودواى . . جمهور المسرحيات ذات النجوم اللامعة فى الأدوار الرئيسية والدراما التقليدية والهزليات التى تتحدث عن موضوعات مكانها الحقيقى هو القرن التاسع عشر . . انه مسرح ما بعد عام ١٩٦٠ فى أمريكا . . وما بعد تصعيد الحرب الفيتنامية . وما بعد الشعور بانهار أمريكا التدريجي على يد ساستها . . ولأنه ثورة فى الموضوعات الدرامية ؛ فالمسرح السرى هو أيضا ثورة فى الشكل المسرحى . . وثورة فى المواصفات المسرحية ذاتها . .

وأصحاب المسرح السرى يرفضون أساسا الدراما التى

تقدم داخل مسارح تحدّها جدران أربعة سواء في برودواي أو خارجها - فهم يعتبرون أن هذه المسرحيات ما هي إلا صورا متكررة من القواعد الدرامية التي أرساها سكريب الفرنسي وهيل الألمانى . . مسرحيات جيدة الصنع . . محبوكة العقدة تقوم على العرض ثم التأزم وتنتهى بالانفراج أو الحل . . وهى تخاطب أساسا جمهورا بورجوازيا يتجه إلى المسارح بقصد التسلية وقضاء ليلة من المتعة ثم ينسى كل شىء عند عودته آخر السهرة إلى المنزل . . وهم يعتبرون أسماء عمالقة المسرح الحديث مثل أبسن وسترنديبرج وبرناردشو ويوجين أونيل كلها تنتمى إلى عصر قديم . . وتخاطب جمهورا قديما هو ذلك الجمهور البورجوازى ، ولا تخاطب جمهور ما بعد عام ١٩٦٠ ولا تتحدث عن ضمير هذا العصر ولا تحرك وجدان شبابه . . والمسرح السرى - الذى يتخذ نيويورك وسان فرانسيسكو مقرا لنشاطه - يخاطب ضمير العصر ليس عن طريق الحدودة « المحكمة الصنع » وإنما عن طريق تيار الشعور وإثارة الخيال ، فهم يريدون عالما جديدا كعالم الأطفال يتسم بالبراءة وبالصدق الذى لم تلوثه الحضارة . . وسيلهم إلى ذلك هو مخاطبة الوجدان مباشرة وليس الخيل المسرحية أو الترتيبات الدرامية المعقدة .

وكما يثور أصحاب المسرح السرى على فن الكتابة

المسرحية ؛ فهم يثورون أيضا على فنون المسرح ذاتها وخاصة فن التمثيل . . وفن العمارة المسرحية . . فن التمثيل التقليدى فى أمريكا قائم أساسا على نظريات المخرج الروسى العظيم ستانسلافسكى والنسخة الأمريكية من هذه النظريات . . والتى تسمى هناك « بالمنهج » . وإذا أردنا تبسيط نظرية ستانسلافسكى بشدة وكذلك نظرية « المنهج » القائمة عليها . . لقلنا إنها تنص على أن يتقمص الممثل دوره تقمصا تاما حتى لا يشعر بوجود آخر غير انفعالات وشخصية الدور الذى يلعبه حتى فى حياته اليومية خارج المسرح وحتى ينتهى عرض المسرحية . . و « المنهج » لهذا السبب يتطلب من الممثل تدريبا شاقا على تكنيك التقمص . . أما أصحاب المسرح السرى فهم يرفضون أساسا هذه الطريقة فى التمثيل . . ويعتمدون بدلا منا على توصيل إحساس مباشر بالبراءة وبالاندهاش الطفولى من الموت ومن تعقد الحضارة .

وثورة المسرح السرى على دور العرض المسرحية . . أو بالأحرى ارتباط المسرح بمكان معين ، وخشبة مسرح ومقاعد للمتفرجين من أهم هذه الحركة الجديدة . . فالمسرح السرى هو شريك المجتمع ؛ والمرآة التى تعكس له انبياء الحضارة الناتج عن النظام الأمريكى ، والحرب الفيتنامية . . ولذلك

فأصحابه يرفضون فكرة أن يكون المسرح عقارا .. ويتبنون فكرة أن ينزل المسرح للناس ليشارك في حركة المجتمع العامة .. ولذلك فمسرحيات المسرح السرى تقدم فى أى مكان لا تحده خشبة مسرح .. وفى كل مكان - فى الطرقات والشوارع العامة وفى المقاهى والكنائس المهجورة والجراجات القديمة ..

ويعتقد أصحاب المسرح السرى - كما يعتقد الفنانون الذين ينتمون لثورة الشباب من مغنين وموسيقيين الخ .. أن التقاليد الحضارية التى سادت العالم الغربى كله منذ عصر النهضة ؛ واتخذت أكثر أشكالها تطرفا فى أمريكا المعاصرة .. من تقاليد لم تعد صالحة لإنسان ما بعد عام ١٩٦٠ .. ولذلك فإن تدريب الممثل المسرحى والكاتب المسرحى من خلال قراءة أعمال التراث التى تنتمى إلى تلك التقاليد الحضارية هو تدريب خاطئ من أساسه .. وكتاب المسرح السرى - مثلهم مثل زملائهم الفنانين التشكيليين ؛ والموسيقيين من أبناء هذا الجيل من الشباب - يرفضون موضوعات ابسن وشو واونيل ..

ويتحدثون بدلا من ذلك عن التغير التكنولوجى والاجتماعى الهائل الذى تعيش فى ظله حضارتنا اليوم .. ويصرون على القول بأن البيئة الجديدة التى يعيش فيها

الإنسان الحديث تتطلب نوعا جديدا من الاستجابة المسرحية . . ولذلك فإن الجمهور ذاته الذى يعيش فى هذه البيئة الجديدة لا يمكن - بطبيعة التناقضات المختلفة التى يراها من حوله - أن يتذوق مسرحيات هؤلاء القدامى الذين لا يخاطبونه هو وإنما يخاطبون حضارة أبسط كثيرا من حضارته ويتحدثون عن مشاكل تبعد عن مشاكله هو كل البعد . .

وحتى الآن كتبت عدة مئات من نصوص المسرح السرى . . وخرجت إلى النور مجموعة من هذه المسرحيات نشرتها دار بانثام فى مايو سنة ١٩٦٨ تحت عنوان « المسرح السرى : مسرحيات لكتاب الوجدان الجديد » وهى مجموعة تضم ثمانى مسرحيات لأبرز كتاب هذه الحركة الجديدة . . وهذا النشر فى حد ذاته يعتبر اعترافا من الأدب الرسمى الذى يعارضه المسرح السرى بهذه المدرسة . . واعترافا أيضا بحركة الشباب عموما وبثورتهم العارمة على مجتمعاتهم . .

ومن هذه المسرحيات تتضح الأبعاد الجديدة لما بعد الستينيات والفن المسرحى المتقدم جدا الذى وصل إليه هؤلاء الشباب ؛ إلى جانب الموضوعات الجديدة التى تنم عن أصالة شديدة . . فمثلا مسرحية رونالد تافيل المسماة « حياة لادى جوديفا » ومسرحية ماريا إيرين فرونيس المسماة

« نزهة » ومسرحية راشيل أوريتز « اسطنبول » كلها تقوم على تكنيك متقدم جدا . وهو بناء المسرحية على طريقة الأفلام الأمريكية التجارية التقليدية بغرض السخرية من الحضارة كلها التي أنتجت مثل هذه الأفلام . . . إذا دققنا النظر في القصة البسيطة التي يقوم عليها الحدث في هذه المسرحيات لوجدنا أنها تعلق في سخرية لاذعة ذكية على الوضع الاجتماعي والنفسى فى أمريكا اليوم . . . وتهاجمه من أساسه عن طريق السخرية من الكليشيهات الجاهزة التي تقدمها الحضارة للناس على أنها حقائق . . . وفى الحقيقة هى شعارات جوفاء . .

إن ثورة الشباب فى أمريكا لم تقنع بالجلوس على الأرصفة فى الطرقات ولم تقنع بتربية الشعور الطويلة وعزف الموسيقى الحزينة على الجيتار وإثارة الشعور بالقرف من العالم . . بل نزل هؤلاء الشباب يتحدثون الحضارة ذاتها . . ويتحدون أمريكا ويعلنون رغبتهم فى بناء عالم جديد عن طريق الأغنية والشعر والصورة وفوق هذا كله عن طريق المسرح السرى .



المسرح السياسى سلاح الزنوج فى أمريكا



المسرح السياسى سلاح الزنوج فى أمريكا

يخطئ من يتصور أن المسرح السياسى هو مجرد من
الدراما يعكس مفهوما ثوريا للتناقضات الاجتماعية
والسياسية القائمة فى مجتمع معين يمر بمرحلة تاريخية معينة . .
ويخطئ من يتصور أن مثل هذا النوع من الدراما هو مجرد
تعرية لعوامل الهدم فى مثل هذا المجتمع وتبشير بمجتمع
أفضل . . باختصار . . يخطئ من يتصور أن المسرح
السياسى هو مجرد مسرح الفكرة ومسرح المضمون
الثورى . . إنما هو أخطر من ذلك كثيرا . . إنه مسرح
توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية فى غياب فرصة الفكر
الحر فى التعبير عن نفسه بالمقالة والكلمة ؛ وفى غياب حماية
القانون لأصحاب الفكر الحر . . ويرز دور المسرح
السياسى من خلال تجسيد رمزى أحيانا صريح وأحيانا أخرى
للآلام الرهيبة التى يعانىها مجتمع ما فى مرحلة تاريخية معينة .

ويصبح الكاتب المسرحي والحدث المسرحي والرمز المسرحي والحياة المسرحية المجسدة هم التعبير الوحيد الممكن في مثل تلك الظروف عن معاناة الملايين .. ولدينا في فرنسا أثناء حكم النازي مثال صارخ على هذا .. ولدينا في مسرحية سارتر الشهيرة « الذباب » مثال على ما يمكن أن يفعله المسرح السياسي في مجتمع ملء بالتناقضات .. ملء بالإرهاب .. ملء بالبشاعة والقتل ..

ويبدو أن المسرح سيظل دائما الوسيلة الوحيدة للتعبير عن روح الإنسان المنطلقة التي تأتي إلا أن تتحرر من كل ما يغلقها .. فحتى في أمريكا وفي الجنوب قلعة التعصب قام هذا المسرح الجديد وسط إرهاب البيض للملونين .. ووسط المدى والمسدسات التي يسددونها إلى ظهورهم في الخفاء وفي العلن .. ورغم القمع والبشاعة والقتل .. قام هذا المسرح يتحدى قلعة الأمريكي الأبيض في الجنوب ويجعل شعاره « لتتحرر من أمريكا » .

و « مسرح الجنوب الحر » هو مثال رائع للدور الذي يمكن أن يؤديه المسرح السياسي في حياة أى مجتمع .. وهو أيضا مثال على الفهم العميق لطبيعة الدراما ذاتها .. وقدرتها على التأثير .. ليس التأثير الفكرى فقط وإنما التأثير الفنى أيضا .. اتخذ مسرح الجنوب الحر مدينة نيو أورليانز -

قلب الجنوب الأمريكى - مقرا له .. وطاف أصحابه
بمسرحياته حتى الآن أكثر من ثلاثين مدينة من مدن الجنوب
على شواطئ الميسيسيبى وقدموا مسرحيات الغضب الزنجية
التي تعكس الثورة المكبوتة فى قلب كل زنجى أمريكى ..
ورغبته فى التحرر ومعاناته للعبودية المستترة فى بلده . ومثلوا
للزواج فى كل مكان فى الجنوب .. رغم أن بعض هؤلاء
الزواج لم يكن قد عرف المسرح من قبل .. بل إن الكثيرين
منهم الواقعين تحت ضغط الفقر المدقع والجهل واضطهاد
الرجل الأبيض لم يكونوا يعرفون شكل خشبة المسرح ..
ولكن سرعان ما تدفقوا من كل مكان فى الجنوب ليشهدوا
مسرحيات « مسرح الجنوب الحر » فقد أحسوا أن هناك منبرا
يعكس وجدانهم . ومأساتهم وروحهم التواقية إلى
التحرر .. وفى خلال عامين لا غير منذ إنشاء المسرح فى
سبتمبر عام ١٩٦٣ أصبح مسرح الجنوب الحر هو قلب
الجنوب النابض .. وتبلور مفهومه نظريا واتضح من خلال
أعماله أن وظيفة المسرح السياسى لا تكمن فقط فى التعبير
عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة فى التغيير .. وإنما هى أيضا
وظيفة فنية إلى أبعد الحدود .. إنه تجسيد لما يجب أن يكون
عليه الفن الجيد .. مضمون كبير .. وفن مسرحى كبير
يلتزم ضخامة المضمون وخطورته . وتبلورت حقيقة

هامة . . أن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل في المسرح
السياسي عن الفن الجيد . . وفي خلال العامين الأولين كان
من أبرز ما قدمه مسرح الجنوب الحر مسرحية « في أمريكا
البيضاء » ومسرحية « موسيقى حزينه لمستر شارلي » التي
كتبها جيمس بولدوين الكاتب الزنجي الشهير ؛ وقد
أصبحت هاتان المسرحيتان الآن من كلاسيكيات أدب الثورة
الأمريكي الشهير الحديث . . ومن الغريب أن مسرح
الجنوب الحر في بحثه عن الفن الجيد - إلى جانب المضمون
الثوري - قدم مسرحية بيكيت « في انتظار جودو » وهي
مسرحية تنتمي إلى مسرح العبث . . ولكن استجابة الزوج
في الجنوب إلى هذه المسرحية كانت رائعة . وربما كان السبب
أن الزوج قد أحسوا أن مسرحية بيكيت تعكس إلى حد كبير
الاحساس بالانتظار والثورة المكبوتة التي تجيش بها صدور
كل الملونين في الجنوب الأمريكي .

ويعتبر « مسرح الجنوب الحر » ابنا شرعيا لحركة الحقوق
المدنية التي نادى بها الزوج الأمريكيون وعلى رأسهم الزعيم
الراحل الدكتور مارتن لوتر كنج وخليفته القس رالف
ابرنائي . . وحركة الحقوق المدنية في بدايتها كانت عبارة
فقط عن عواطف جياشة نائرة تطلب التحرر ولكن بدون
خطة محددة للعمل ؛ أو بالأحرى بدون نظرية . . كل ما كان

يعرفه الرجل الزنجى هو أن يقول « لا » فى وجه الرجل الأبيض . . أما بعد ذلك فلم يكن يعرف ماهو فاعل . . وكتتاج لحركة الحقوق المدنية فقد قام مسرح الجنوب الحر - كما يقول جلبرت موسى أحد منشئيه - « بسبب حاجة الحركة إلى وضوح الرؤيا الاجتماعية والسياسية » .

ولكن أصحاب مسرح الجنوب الحر - وهم مثقفون فى معظمهم ثقافة شاملة - أدركوا أن دور المسرح السياسى يرتبط ارتباطا وثيقا بإدراك طبيعة الفن ذاته ونشر هذا الإدراك فى جماهير لم يكن الفن جزءا من حياتهم فى يوم من الأيام . . لقد حرص الرجل الأبيض أن يعمى عين الزنجى عن طبيعة الفن الحقيقية . . اذ ان كل ما كان يقدم فى الجنوب لم يكن يعدو - فى مدينة مثل جاكسون وهى نموذج لمذن الجنوب الصغيرة - غير موسيقى الروك أند رول تذايع من الراديو معظم الوقت .

بالاختصار كان الرجل الأبيض حريصا على عدم تربية أى ذوق فى حقيقى لدى جماهير الزنوج الذين يبلغ عددهم فى الولايات المتحدة أكثر من عشرين مليون نسمة) حتى لا يدرك الثائرون مدى ما يمكن أن يكون للفن من قوة فى التعبير عن العواطف الثائرة وتنظيمها . . ولهذا السبب قام مسرح الجنوب الحر لكى يسهم فى توضيح هذه العواطف

واعطائها شكلا . . أى تنظيمها فى نط موحد متكامل .

ووظيفة المسرح السياسى فى تنظيم وتوضيح العواطف
الناثرة هى من أخطر وظائف الفن . ولتتخذ مثالا من ثورة
الزنج فى نفسها ومن حركة الحقوق المدنية . . إن الزنج فى
بداية هذه الحركة هبوا يصرخون « لابد أن نتصر » وطافوا
بالشوارع - وكان معهم مارتى لوثر كنج فى كل مكان حتى
ليلة مقتله ذات يوم أسود فى مدينة من مدن الجنوب . .
ولكن هؤلاء الزنج لم يكونوا يدركون « على ماذا »
ينتصرون . . والمسرح هو الوسيلة الوحيدة التى تعطى هذا
الوعى لدى الفرد بموقفه فى الحياة كفرد وكعضو فى جماعة . .

ورغم الصبغة الثورية التى يتخذها مسرح الجنوب الحر
بوصفه نابعا من حركة الحقوق المدنية فهو يواجه تحديا من
نوع آخر . . وهو ذلك التحدى الذى يفرض على المسرح أن
يحفظ بطبيعته الفنية . . وأن لا يضحى بالفن فى سبيل
الشعارات . . ومن هنا ينبع مفهوم أصحاب هذا المسرح
للالتمام فى الفن والمسرح بوجه خاص . . والعلاقة بين
مسرح الجنوب الحر والمجتمع أو الجمهور هى التى تحدد
مفهوم هذا المسرح للالتمام . فالقائمون على هذا المسرح -
كما سبق أن قلنا - هم أناس مثقفون وليسوا من وسط جمهور
الزنج الفقراء الذين لم يلعب المسرح من قبل أى دور فى

حياتهم . والذين يصبر أصحاب مسرح الجنوب الحر على أنهم جمهورهم الأصيل . . ولذلك فمسرح الجنوب الحر هو عامل خارجي أت إلى مجتمع الجنوب من خارج الحياة اليومية لأفراده وإن كان قد أتى أساسا للتعبير عنهم ولذلك فإن مفهوم الالتزام لدى أصحاب هذا المسرح هو النزول إلى الشعب . . صحيح أن من يكتب المسرحيات لهذا المسرح هم مثقفون وصحيح أن القائمين على أمره من المثقفين ولكن أعماله موجهة أساسا إلى الجماهير العريضة أصحاب الثورة الحقيقيين . . . وعلى المسرح أن يقترب من الجماهير حتى يكون معهم كلا واحدا ووحدة واحدة . . وبعد أن يتم هذا الانصهار سيخلق المجتمع نوع المسرح النابع منه حقيقة . .

وهذا المفهوم للالتزام هو ما يميز هذه التجربة الرائعة في المسرح السياسى عن غيرها من التجارب . . ففرقة مسرح الجنوب الحر تبحث عن جمهورها ولا تنتظر أن يأتي الجمهور إليها في مقرها أو دار العرض الخاصة بها . . وهى تنتقل بين القرى والمدن الصغيرة بعربة « ستیشن » ولورى يحمل المعدات المسرحية من مناظر وملابس وأثاث وممثلين ينامون أحيانا في العراء وأحيانا أخرى في بيوت الزنوج إذا دعاهم أحد للاقامة ؛ ويضحون بالجهد والمال في سبيل الهدف الذى يؤمنون به . . وهم يبحثون أساسا عن نوع واحد من

الجمهور هو ذلك الذى يتكون من أناس لم يذهبوا الى المسرح أبدا فى حياتهم . . وتمثل الخبرة المسرحية لديهم عالما جديدا يكتشفون أهميته فى حياتهم ربما لأول مرة . . أما المسرحيات التى يريد هذا المسرح تقديمها فهى تلك التى تخاطب أساسا مثل هذا الجمهور .

ومن ناحية أخرى فإن أصحاب « مسرح الجنوب الحر » وعلى رأسهم جون أونيل المخرج يقولون إن التفكير المسرحى اليوم ملئ بالزيف فالمتقنون وخصوصا النقاد الذين لم يدرسوا المسرح أو لم يدرسوه دراسة كافية يظنون أن المعنى الاجتماعى أو السياسى يأتى من خارج العملية الفنية ذاتها . . أى هو مفروض على الفن من خارجه يأتى إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية معينة مثلا ليصبح هو المضمون فى العمل الفنى . . وبهذا الشكل يصبح « المعنى » فى العمل الفنى مدركا نظريا سابقا على العمل ذاته . . وهذا خطأ كبير يقع فيه أمثال هؤلاء النقاد . وأصحاب مسارح الجنوب الحر يؤمنون أن العمل الدرامى ذاته وعملية صراع التناقضات التى هى أساس الدراما هى التى تفرض المضمون وتعكسه بوصفه الحقيقة الوحيدة التى تتمخض عنها حركة المجتمع والتى لا يمكن أن يثيرها أمامنا إلا الفن . .

ولقدثار مسرح الجنوب الحر على الاتجاهات الحديثة فى

المسرح إلى التعبير عن اللامعنى فى الحياة الحديثة والاحساس
بالغربة وعدم الانتهاء . . وهو قد قام ليؤكد ضرورة الحاجة
إلى المشاركة الفعلية فى عملية التغير الاجتماعى وضرورة
الحاجة إلى أن نفعلى شيئا . . وفى نفس الوقت ثار مسرح
الجنوب الحر على الدراما التقليدية وسعى لتحرير المسرح من
الأشكال القديمة والحيل الفنية القديمة . . وهو يعتبر نفسه
حرًا فى أن يبحث لنفسه عن أشكال جديدة من التعبير
المسرحى . . والتعبير عن أناس لم يعبروا عن أنفسهم أبدا
من قبل فى المسرح . . أى الرجل الأسود فى الجنوب . .

وهذه الوظيفة المزدوجة حتمت أن يختار مسرح الجنوب
الحر مسرحية « فى أمريكا البيضاء » لكى يبدأ بها رحلته فى
الثلاثين مدينة من مدن الجنوب الأمريكى . . فهذه المسرحية
تتناول موقفا دراميا عميقا فى حياة الزوج وتاريخهم فى
الولايات المتحدة ، هو اتصال ماضى الزوج الأمريكىين . .
بحاضرهم فهى لا تعرض لنا الإنسان الزنجى بوصفه خادما
أو ماسحا للأحذية أو جرسونا (وهى الشخصيات الزنجية
التقليدية فى المسرح الأمريكى) وإنما تعرض الزنجى كإنسان
كان ولا يزال يتعرض لمعاملة وحشية . وهو يعانى الأمرين
لمجرد أن يحمل الناس على الاعتراف بآدميته . . إنسان عانى
معاناة رهيبة ولكنه لم يفقد فى تاريخه الطويل أى ذرة من

إنسانيته .. ولذلك فإن أصحاب مسرح الجنوب الحر يعتقدون - من الوجهة الاجتماعية - أن هذه المسرحية تواجه البيض والزواج على السواء بحقيقة مشكلة ظلت قائمة منذ مئات السنين .. وهم يعتقدون أيضا أن مساهمتهم الوحيدة في حل مشكلة الزواج والفرقة العنصرية هي بمواجهة هذه المشكلة ومواجهة تاريخها الطويل على خشبة المسرح .. فلم يعد هناك الآن مجال لانصاف الحلول أو لمحاولة إيجاد حلول فرعية للمشكلة ذاتها مثلما يحدث في روايات وليام فولكنر أو مسرحيات تنسى وليامز .

وأحد المشاكل التي يواجهها مسرح الجنوب الحر هي التوفيق بين الزواج والبيض .. والتوفيق أيضا له شقان ، شق اجتماعي وشق فني .. فأصحاب المسرح يؤمنون بأنه لا يوجد هناك شيء اسمه زنجى وشيء آخر من طينة مختلفة اسمه أبيض .. وإذا كان معظم جمهور المسرح الآن من الزواج فإنه يحاول إنكار أى وجود للأجناس وإنما يجمع الزواج والبيض في وحدة واحدة هي الإنسان ويوجه مسرحياته للاثنيين معا .. وكذلك - من الناحية الفنية - حرص المسرح على أن يختار ممثلين من الزواج والبيض معا كرمز لهذا التوفيق . ذلك لأن أصحاب مسرح الجنوب الحر يعتقدون أنه بقصر الفرقة التمثيلية على الزواج فقط انما هم

يتجنبون مواجهة المشكلة . . ورغم أن كلمة « توفيلي » نفسها تحمل معنى أن الأبيض على قمة السلم الاجتماعى والزنجى يقف عند أسفل السلم ؛ إلا أن المسرح يحاول باستخدام هذا المصطلح أن يصعد بالزنجى إلى القمة حيث يقف الأبيض مادام هذا الأخير لا يريد أن يهبط حيث يقف أخوه الزنجى . . ولذلك فمسرح الجنوب الحر - كمسرح سياسى - لا يعتبر نفسه مسرحا زنجيا ؛ كما أنه لا يعتبر نفسه مسرحا مختلطا من البيض والزنوج . . وإنما هو مسرح الإنسان فى وضع اجتماعى معين يموج بالصراع .

إن تجربة مسرح الجنوب الحر من التجارب العامة فى المسرح المعاصر ليس فقط لأنها تعبر عن ثورة وإنما أيضا لأنها تنير لنا المفهوم الحقيقي للمسرح السياسى . . إن المسرح السياسى فى جوهره ليس مسرح شعارات ولا مسرح أفكار تلقى من فوق خشبة المسرح كما تلقى الخطابة . . المسرح السياسى هو توضيح للرؤيا الاجتماعية والسياسية فى بلد ما . . هو بلورة العواطف الثائرة فى شكل منظم . . إن وظيفة المسرح السياسى الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر . . ولا يجب أن نتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلا محددا . . وما هذا الشكل إلا الرؤيا العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاد أى فجر جديد . .



ميديا .. والوحش
الكائن في اعماقنا



ميديا . . والوحش الكامن فى أعماقنا

الإنسان عقل وعاطفة . . وهو لكى يعيش داخل
الإطار الاجتماعى ويتعامل مع غيره من البشر لابد له أن
يحقق ذلك التوازن الدقيق من متطلبات العاطفة وما يفرضه
العقل . . والتصرف « العاقل » هو الذى يتوافق مع ما تتفق
عليه الجماعة البشرية على أنه « السلوك السليم » . . وكل
ما عدا ذلك خروج على النمط العادى لسلوك البشر . .
يوصف أحيانا بأنه شذوذ وأحيانا أخرى بأنه جنون . . وفى
كل الأحوال يدين المجتمع صاحب هذا السلوك الخارج على
نواميسه وعلى المقاييس التى وضعها للسلوك السليم .

ولكن الإنسان لا يستطيع أن يتجاهل عواطفه . . التى
تتخذ فى أبسط صورها شكل الرغبات والميول التى يتعارض
تحقيقها مع الإطار الاجتماعى . . وتتخذ فى أعقد صورها
شكل النزعات المكبوتة التى إذا أطلق صاحبها لها العنان أدت

به إلى الدمار التام واعتبرها المجتمع ضرباً من الجنون المطلق . . والعاطفة في هذه الحالة تصبح مثلها مثل الوحش الرابض في أعماق الإنسان . . لا تحكمه سوى سيطرة العقل ؛ واحتفاظه بذلك التوازن الدقيق بين الرغبة والتحقيق الذي يتطلبه السلوك الاجتماعي . . فإذا أفلتت هذه السيطرة انطلق الوحش الأعشى يدمر كل شيء . . حتى صاحبه .

وقد شغل الأدب العالمي — خاصة الكلاسيكي منه — بهذا الموضوع منذ الدراما الإغريقية . . وجعل من اختلال التوازن بين العقل والعاطفة . . وانفلات العاطفة وانطلاقها وراء حدود العقل وسيطرته موضوعاً للكثير من المسرحيات التي خلدها البشرية على مر الزمان . . كما خلقت المسرحيات التي تتناول هذا الموضوع شخصيات عملاقة في الأدب العالمي عاشت مع البشر في كل زمان ومكان وما زالت تعيش معنا حتى الآن . . وكأنها بشر من لحم ودم وليست شخصيات وهمية من خلق خيال عظيم . . وعلمنا أن ننبه منذ البداية إلى أن هذا التناقض بين العقل والعاطفة لم يصوره الأدب العالمي بوصفه قانوناً علمياً من قوانين علم النفس . . ولا صلة له بآراء فرويد أو غيره . . فقد كتبت بعض الأعمال التي تصور هذا الموضوع الدرامي قبل ظهور فرويد

وغيره بقرون عديدة . . كما أن حديثنا عن هذا الموضوع في الأدب العالمى سىظل دائماً خارجاً عن دائرة علم النفس كعلم تجريبى لا صلة له بنظريات هذا العلم واكتشافاته . . وإنما يظل حديثنا عن هذا الموضوع الهام من موضوعات الأدب العالمى - تغلب العاطفة على العقل الذى يؤدى إلى دمار الانسان - دليلاً على قدرة الخيال الخلاق على كشف أسرار النفس البشرية وسبر أغوارها . . وقد يكون خيال الفنان العظيم فى بعض الأحيان أقدر من منهج العالم التجريبى على فهم النفس البشرية المعقدة المركبة المليئة بالمواضيع المتعارضة والتناقضات الحادة والصراعات الضخمة . . والفن العظيم هو الذى يغوص إلى أعماق هذه النفس بكل ما فيها من صراعات وتناقضات . . والدليل على ذلك أن « فرويد » أهم شخصية فى علم النفس الحديث - بصرف النظر عن ثبوت بطلان آرائه فى نظر بعض من جاءوا بعده - بنى بعض نظرياته على عقد صورها الخيال الأدبى الخلاق مثل عقدة أوديب الشهيرة (حب الابن لأمه وارتباطه بها) وعقدة الكترا (حب الابنة لأبيها) وغيرها من الدوافع النفسية المعقدة التى ترقد فى العقل الباطن . . وهذه العقد استمدتها فرويد من أعمال أدبية كبرى ومن الشخصيات التى خلقتها هذه الأعمال .

* عندما تنقلب المرأة إلى وحش

ومن الأعمال الأدبية الكبرى التى تصور اختلال التوازن بين العقل والعاطفة . . وانطلاق وحش العاطفة وسيطرته على العقل مما يجلب الدمار الشامل للشخصية ومن حولها . . مسرحية « ميديا » للكاتب اليونانى القديم يوريبيدس — فمن خلال شخصية ميديا يرسم لنا يوريبيدس صورة لانفلات الوحش . . أو العاطفة الجامحة . . لدرجة تحطم قوانين العقل والسلوك الاجتماعى بل تحطم قوانين الغريزة نفسها وتؤدى إلى أبشع جريمة فى التاريخ . . وهى قتل الأم لأطفالها إشباعا لرغبتها العارمة فى الانتقام من والد هؤلاء الأطفال « جيسون » الذى خانها وتزوج من أخرى !

والقصة التى تؤدى إلى هذه الأحداث الدامية تتلخص فى أن البطل جيسون جاء من مدينة كورنثس بحثا عن الفروة الذهبية فوقعت فى حبه ابنة ملك هذه البلاد الأميرة ميديا حتى أن حبها له أصبح يعميها عن كل شئ وساعدته فى مهمته الخطرة ثم هربت معه من بلادها بعد أن قتلت أخاها لكى يتسنى لهما الهرب ثم تسببت بعد ذلك فى موت عم جيسون الخائن . ونزح جيسون وميديا إلى مدينة كورنثة حيث عاشا فى سلام عشرة أعوام كاملة أنجبا خلالها طفلين . وبعد انقضاء هذه السنوات العشر عرض كريون

ملك كورنثة على جيسون أن يتزوج من ابنته ، ولأن جيسون رجل طموح يريد أن يرتقى السلم الاجتماعى بأسرع ما يمكن فقد وافق على الزواج من ابنة كريون الذى نصبه خليفة لعرشه مضحياً بميديا التى هجرت بلادها وأهلها وقتلت أخاها من أجله .

* عندما ينطلق الوحش

وتبدأ مسرحية يوريبيدس عند هذه النقطة .. فعندما يتخلى جيسون عن ميديا فى سبيل طموحه فى أن يرث عرش كورنثة .. ينطلق الوحش الكامن فى أعماق ميديا .. وحش الغيرة القاتل . وتفتح المسرحية وكل شىء ينذر بالشرفمربية أطفال ميديا تندب الحظ العاثر الذى جعل جيسون يأتى أصلاً إلى حيث تعيش ميديا مع أبيها فى قصره ، حيث بدأ حبها المشوب له والذى ارتكبت من أجله جريمة قتل أخيها البشعة عندما أعمأها الحب حتى عن رابطة الأخوة المقدسة .. ويقدر ما كانت ميديا تحب جيسون فى تلك الأيام بقدر ما هى تكرهه الآن .. فهى امرأة لا تستطيع أبداً أن تكبح عواطفها وهى عندما تطلق لعواطفها العنان فإنها تفقد كل ذرة من عقل أو تعقل .. تفقد ذلك التوازن الهام لحياة الإنسان الذى يمكنه من أن يعيش داخل إطار المجتمع

كإنسان سوى قادر على تقدير المواقف ووزنها والتكيف معها بالسلب أو الإيجاب . . إن كراهية ميديا الآن لجيسون لأنه هجرها وتزوج من أميرة كورنثة لا حدود لها . . والمربية تحس بنذير الشر . . فميديا التى قتلت أخاها من قبل حبا فى جيسون لن تتورع الآن عن ارتكاب جرائم أكثر فظاعة وأشد بشاعة . .

ويدخل خادم ميديا مصطحبا معه الطفلين ويسر إلى المربية بأنباء أكثر سوءا . . فالملك كريون قد اتخذ قراره بنفى ميديا وطفليها من كورنثة والتخلص منهم جميعا . وتصدم المربية لا خوفا من قرار النفى الذى أصدره الملك كريون وإنما رعبا وهلعا من رد فعل ميديا تجاه هذا القرار . . وتقرر أن تخفى الطفلين عن أمهما حتى لا تلحق بهما ضررا . . ومن خارج المسرح نسمع صوت ميديا تندب حظها بينما تحدثنا المربية عن حكمة التعقل وتغليب العقل على العاطفة الجاحمة والا أفلت الزمام وانتهى كل شيء إلى دمار رهيب !

* هل يمكن التحكم فى الوحش ؟

والكورس — كما هو معروف فى المسرح اليونانى — يلعب دائما دور المعلق الذى يرى الأحداث بموضوعية لا يمكن أن تتوفر للشخصيات التى تمر بها هذه الأحداث . . ولذلك فهو

في هذه المسرحية يستمع إلى عويل ميديا الذى نسمعه من خارج المسرح كأنها حيوانٌ جريح .. ويحاول أن يهدئ من روعها .. ويهون عليها .. وفى نفس الوقت من أن تطلق العنان لعواطف الكراهية العمياء والرغبة المحمومة فى الانتقام دون أن تستمع إلى صوت العقل .. ولكن هل يمكن أن تستمع ميديا إلى نصائح الكورس وقد تملكها عواطفها العنيفة فأصبحت كمن أصابها مس من الجنون ؟

تدخل ميديا بعد حديث الكورس وهى متمالكة نفسها تحكى للكورس فى خطاب يتسم بالبلاغة والتحكم الهائل فى النفس .. متاعبها وما مرت به مؤكدة أنها غريبة فى هذه البلاد وأنها ما جاءت إليها إلا حبا فى جيسون .. ولا تقصر الحديث عن نفسها وإنما تتحدث أيضا عن متاعب النساء المتزوجات عموما المعرضات لأن يطلقن ويهجرن أزواجهن فى أية لحظة ويشردوهن كما فعل جيسون معها . ورغم أنها تتمالك نفسها فى هذا الخطاب إلى الكورس إلا أننا نحس أنها تملكها الآن رغبة واحدة عارمة دفاقة كالسيل هى الكراهية الشديدة لجيسون والرغبة فى الانتقام لنفسها منه وهى تعلق للكورس أنها سوف تجد طريقة مروعة للانتقام .

ويدخل كريون ويأمرها بأن ترحل عن كورنث مع طفلها فوراً فقد سمع بتهديدها ووعيدها بالانتقام وهو

لا يستطيع أن يأمن جانبها إن هي بقيت في كورنثه لحظة أخرى . . وتحاول ميديا خداعه فتسكن أمامه وتكذب شائعات الانتقام وتتوسل إليه أن يسمح لها بالبقاء وتقسم أنها لا تنوى فعل أى شيء بل ستعيش في هدوء وسلام دون أن يحس بها أحد . .

ولكن الخدعة لا تنطلي على كربون السياسى الداهية فلا يستجيب لتوسلاتها بل يصر على أن ترحل على الفور . . وعندما تدرك ميديا إصراره تلجأ إلى حيلة أخرى لكسب الوقت فتستعطفه كأب أن يسمح لها بالبقاء يوما واحدا حتى تستطيع أن تعد نفسها وأطفالها للرحيل وتعد المؤن والمأكولات التى تعين الأطفال على تحمل مشاق الطريق الطويل . . ويوافق كربون . وعندما يخرج من المسرح تكشف ميديا للكورس عن هدفها في طلب هذه المهلة ليوم واحد وهو كسب الوقت حتى تستطيع أن تنفذ خطتها الجهنمية في الانتقام مهما كانت النتائج .

* في مواجهة الخائن

وفي المشهد التالى تطلق ميديا العنان لعاطفة الكراهية الجامحة التى تمزق صدرها وتعميها عن كل شيء . . اذ يدخل جيسون وتجد نفسها وجها لوجه أمام الخائن . . فيثير

ذلك اللقاء الرهيب ثورة الوحش الكامن في أعماقها والذي يستعد الآن ليكتسح أمامه كل شيء وليكن ما يكون يدخل جيسون وقد سمع قرار كريون بنفى ميديا وطفليها .. ويلومها لأنها جلبت العقاب على نفسها عندما استشارت غضب كريون ومخاوفه بتهديدها بالانتقام .. وهو الآن مشفق على الأطفال - أطفاله منها - من التشريد .. ويعرض عليها المال الذي يعينها هي والأطفال على الحياة الكريمة وينصحها بأن تمسك لسانها حتى لا تتردد شائعات الانتقام فيلحق بها كريون الضرر .

ولكن ميديا - وقد انطلق الوحش الكامن في أعماقها - تهاجمه بعنف في حديث ملتهب تطلق فيه العنان للكرهية العنيفة التي تتملكها معددة له الأسباب التي تجعل من طلاقه لها عملا ظالما غير إنساني .. وكيف أنها أصبحت بعد هذا الطلاق شريفة لا مأوى لها في بلاد غريبة هي وأطفالها بعد أن تركت أهلها وبلادها من أجله .

وتواجهه بأنانيته الفظيعة التي قابل بها كل ما فعلته من أجله .. ويحاول جيسون أن يبرر موقفه في حديث طويل غير مقنع قائلا إنه لم يفعل ما فعل ، ولم يقدم على الزواج من الأميرة الكورنثية حبا في الجاه والمنصب وإنما لكي يضمن

الحياة الرغبة لطفليه ولأسرته . . ويلوم النساء على أنانيتهن
وغريزة حب التملك فيهن . . ويتهم ميديا بأنها تريد أن
تحتفظ به لنفسها غير عابئة بمستقبل الأطفال ! وترد ميديا على
ادعاءاته بسؤال مفحم . . وهو أنه إذا كان هدفه هو مصلحة
الأطفال والأسرة فلماذا إذن تزوج الأميرة الكورنثية سرا ؟ !
إن هناك إجابة واحدة على هذا السؤال . . لقد تزوج من
الأميرة سرا حتى لا تعلم ميديا بالأمر . . وتواجهه بأن هدفه
الوحيد في هذا الزواج هو تحقيق طموحه في اعتلاء عرش
كورنثه وأنه مستعد في سبيل تحقيق مطامحه أن يتخلى عن
زوجته وأطفاله جميعا . . وإذا شعر جيسون بأنه لم يستطع
اقناعها بحجته الواهية يحاول استمالتها ثانية بأن يعرض
عليها العون المادى فى منفاها ولكنها ترفض فى اشمزاز
فيتركها ويخرج .

وهنا يتدخل الكورس مرة أخرى ليعطينا حديثا يلخص
فيه الرؤيا التى تكشف عنها المسرحية . . وهو أن الحب
بلا حدود هو شىء ضار مثله مثل الكراهية بلا حدود . .
وأن على الإنسان أن يحافظ على فضيلة الاعتدال خاصة فى
عواطفه . . وينتهى حديث الكورس بنغمة الإشفاق على
ميديا لأنها نفيت من مسقط رأسها وهى الآن على وشك أن
تنفى من المدينة التى استقرت فيها مع زوجها .

* أبشع انتقام

وفى المشهد التالى نجد أجيس ملك أثينا مارا بكورنثه فيقابل ميديا ويلقى عليها التحية . . وتحكى له عن متاعبها وتتوسل إليه أن يسمح لها باللجوء إلى أثينا والحياة فيها . ويلبى ملك أثينا طلبها دون أن يكون على دراية بالجريمة التى تدبرها فى الخفاء . . وبعد رحيله ، تشرع ميديا فى تنفيذ أبشع خطة انتقام يمكن أن يتصورها بشر . . لقد أصبحت الآن بفعل الكراهية والغيرة حيوانا أعمى لا تحركه سوى تلك الرغبة المحمومة فى الانتقام غير عابىء بأى قيم أو قوانين أو حتى الغرائز الطبيعية التى تفرض الرحمة مثل غريزة الأمومة . . وهى بعد مقابلتها لجيسون أصبحت تدرك أكثر من أى وقت مضى أهمية الأطفال بالنسبة له كما تقرر أن تحرمه من الذرية إلى الأبد ومن ثم فهى تقرر أن قتل الطفلين هما وسيلتها المثلى للانتقام من جيسون !

وترسم خطة الانتقام بدقة . . فهى ستتظاهر أولا أنها اقتنعت بكلام جيسون وأنها قبلت الأوضاع كما هى وأنها راضية بالنفى على أن يمدها جيسون بالعون المادى فى منفاها كما عرض عليها . . ثم ترسل طفليها بهدايا ملطخة بالسم إلى الأميرة الكورنثية الزوجة الجديدة لجيسون وعندما تفتح الأميرة هذه الهدايا المسمومة سوف تموت كما سيموت كل من

يلمسها ويعد ذلك ستقوم ميديا بقتل طفلها حتى تحرم جيسون من زوجته وذريته معا !

وبعد أن تعلن ميديا خطتها في الانتقام يدخل جيسون تخدعه هي بأن تتوسل إليه أن يغفر لها ما قالته منذ برهة من عبارات الكراهية وتدعى أنها تفهم الآن دوافعه وتذكر أنه على حق . . فيسعد جيسون لهذا التغير في موقفها . . وتطلب ميديا منه أن يتدخل لدى كريون لكي يعطيها الإذن بأن يبقى طفلها في كورنثة بينما ترحل هي وحدها . . وترسل مع الطفلين الهدايا إلى زوجة جيسون الجديدة وهي عبارة عن رداء فاخر وجوهره كلاهما مسموم .

ويخرج جيسون بينما يشرع الكورس في إلقاء حديث حزين على الجمهور يعبر فيه عن حزنه وإشفاقه لمصير الأطفال الذين زجت بهم أمهم في خطتها الجهنمية . .

ويدخل خادم ميديا لينهى إليها موافقة كريون على بقاء الأطفال . . وتصبح ميديا الآن ممزقة بين حبها لأطفالها ورغبتها العارمة في الانتقام من جيسون بقتلهم وتمر بفترة صراع نفسي عنيف تكاد فيها تضعف أمام حبها للأطفال وتستسلم لعاطفة الأمومة ولكن كراهيتها العارمة لجيسون تتغلب في النهاية على عاطفة الأمومة كما تطمس عقلها تماما .

وفى نهاية المسرحية يدخل رسول ليصف بالتفصيل أمام ميديا الشامتة كيف ماتت الأميرة وأبوها الملك كريون الذى حاول الإمساك بابنته والسم يفتك بها يفتك به السم هو الآخر . . وبإصرار الوحش المنطلق تندفع ميديا إلى الداخل لتتم جريمتها الوحشية وتقتل أطفالها . . وتسمع من خارج المسرح صيحات الطفلين البريثين وهما يقتلان بيد أمهما . . وبينما يهرع جيسون لإنقاذ طفليه بعد الأوان تظهر ميديا فى أعلى المسرح وهى تعلى مركبة يجرها تينان وتطير حاملة جثتى طفليها إلى أثينا .

وهذا العمل الرائع الذى كتبه يوريبيدس هو أساسا تطبيق لجانب هام من جوانب النظرة الإغريقية إلى الكون وهى التى تدعو إلى ضرورة الاعتدال وتحقيق التوازن بين العاطفة والعقل . . وتحذر من أن جموح العاطفة قد يفقد الإنسان السيطرة على عقله فيؤدى هذا فى النهاية إلى الدمار الشامل للإنسان . . بل وإلى دمار أعز من يجهم فى الحياة . . ويخرجه عن نطاق الإنسان السوى . . والتوازن الدقيق بين العقل والعاطفة هو وسيلة الإنسان لأن يفرض سيطرته على ذلك الوحش الكامن فى أعماقه الذى يتحين فرصة الانطلاق لكى يدمر صاحبه .



قضايا مسرحية
هل تختفى الكلمة
من المسرح ؟



قضايا مسرحية هل تختفى الكلمة من المسرح ؟ د . سمير سرحان

هناك اتجاه جديد وغريب يسيطر على المسرح الجاد في الغرب هذه الأيام . . وهو التقليل إلى أبعد حد من دور الكلمة أو النص الأدبي . . والتضخيم من دور التأثيرات المسرحية المختلفة من حركة وإيقاع وموسيقى وإشارات في توصيل معنى المسرحية أو في خلق الحدث المسرحي . وقد بدأ هذا الاتجاه في أواخر الستينات بظهور مجموعة من أصحاب التجارب المسرحية على رأسهم المخرج البولندي جروتوفسكى صاحب «المعمل المسرحي» الذي استغنى في تجاربه عن «النص» المسرحي ؛ وعمد إلى خلق توليفة من التأثيرات المسرحية يخاطب بها اللا وعى الجماعى والعواطف الإنسانية الأساسية لجمهوره .

ويشبه ظهور المخرجين المسرحيين الذين يقدمون مثل هذه التجارب في المسرح المعاصر إلى حد كبير ظهور «صانع الفيلم» في السينما المعاصرة أيضا ؛ وهو المخرج السينمائي الذى يقوم بكتابة سيناريو الفيلم وحواره ويقوم أيضا بإخراجه وتصويره حتى يأتى الفيلم تعبيراً عن وجهة نظر متكاملة لفنان معين . . وفى المسرح يقوم هذا النوع الجديد من المخرجين بإعداد «سيناريو» مسرحى وتدريب الممثلين على خلق تأثيرات معينة بالأداء والحركة واستخدام الموسيقى والمناظر وغيرها بطريقة معينة بحيث توصل وجهة نظر «صانع العرض» ورؤياه المعينة . وقد يكون «النص» أو كلمات الحوار التى يتضمنها السيناريو هى عبارة عن مقتطفات من أعمال أدبية معروفة أو من الكتب المقدسة أو من أقوال مأثورة مع إضافات معينة . يؤلف منها المخرج تركيبة تعبر فى مجموعها بمساعدة الموسيقى والأداء والديكور وسائر المؤثرات المسرحية عن «رؤيا» يريد المخرج أو «صانع العرض» توصيلها .

والنظرية التى يعتمد عليها هؤلاء المخرجون تلخص فى أن «النص المسرحى» هو مجرد عمل أدبى أما المسرح فهو شئ مختلف يتألف أساساً من مجموعة التأثيرات البصرية والسمعية التى تمثل فى مجموعها «خبرة مسرحية» تثير لدى

الجمهور انفعالات أو أحاسيس معينة . . ولذلك فإن الأصل في المسرح هو المخرج الذى يوظف الأداء والكلمات والموسيقى والديكور وحتى البيئة المسرحية ذاتها التى تتمثل فى عمارة المسرح . . يوظف هذه العوامل جميعا فى إثارة الأحاسيس التى يريد لها لدى الجمهور . . وكلما قللنا من دور الكلمات التى تحمل بطبيعتها مدلولات قد لا تعبر تماما عن «رؤيا» المخرج اقتربنا من خلق الخبرة المسرحية الخالصة فى رأى هؤلاء المخرجين الجدد .

* إلغاء الكلمة

ولم يقتصر الأمر على الحد من دور الكلمة فى المسرح بتحطيم النص المسرحى المتكامل ، وإنما تطور إلى محاولة إلغاء دور الكلمة تماما . ومن أغرب التجارب التى ظهرت أخيرا فى هذا الصدد تجربة قدمها مخرج شاب من رومانيا عمره ٢٨ عاما فى فرقة «لاماما التجريبية الأمريكية» هو أندريه سيربان الذى قدم عرضا مسرحيا مأخوذا عن نص مسرحى أدبى معروف هو ميديا مركب من نص يوريبيديس اليونانى ونص سينكا الرومانى . . وإلى هنا لا توجد غرابة فى الأمر . . أما الغريب فهو أن المخرج عمد أن ينطق الممثلين باليونانية القديمة فى الأجزاء المأخوذة من مسرحية

يوريبديدس ، وبالاتينية في الأجزاء المأخوذة عن مسرحية سينكا .

وكان هدف أندريه سبريان من ذلك أن يشل تماما قدرة الجمهور على تتبع كلمات النص الأدبي فيحول انتباههم إلى التأثيرات المسرحية والعواطف الجارحة التي يمكن أن يثيرها الحدث الذي تصوره أسطورة ميديا بدون أن تتدخل الكلمات نفسها في تشكيل استجابة الجمهور للحدث المسرحي وقد اختار المخرج قصة ميديا بالذات لأن الخط الأساسي فيها معروف سلفا لدى الجمهور . . فميديا - في أساسها - هي قصة المرأة التي تحس بالغيرة العمياء عندما تحس بخيانة زوجها (جيسون) لها وزواجه من امرأة أخرى فتعمد إلى قتل أطفالها منه انتقاما من هذا الزوج الخائن . . وهذه العواطف البشرية الأساسية (الغيرة التي تؤدي بصاحبها إلى حد الجنون والرغبة العمياء في الانتقام) هي التي يريد المخرج تصويرها من خلال العرض .

ولكى يؤكد المخرج عدم أهمية النص عمد إلى جعل الممثلين ينطقون كلمات الحوار بلغة ميتة لا يفهمها جمهوره هي اللغة اليونانية واللغة اللاتينية .

ولكى يخلق المخرج التأثير المسرحي المطلوب بدون الكلمات بدأ العرض المسرحي في الممر الطويل المؤدى إلى

قاعة المسرح الواقع في بدروم إحدى العمارات يهبط إليه النظارة خلال سلم ضيق . . ولا يضىء هذا الممر الطويل سوى بضع شمعات يمسك بها المثلون الذين يستقبلون الجمهور عند دخوله في هذا الممر . وتبدأ المسرحية بالفعل في هذا الممر قبل أن يدخل الجمهور قاعة العرض نفسها .

وحالما يكتمل الجمهور في الممر تتقدم ممثلة زنجية وتجري وسطهم في هلع وذعر وهي تصرخ وتحدث بالإغريقية القديمة . ورغم أن الجمهور لا يفهم حرفا مما تقول إلا أن إضاءة الشموع الخافتة وتعبير الهلع والذعر الكامن في وجه الممثلة وأدائها وعينيها الزائغتين . . كل هذا يشيع جوا من الرهبة ويثير لدى الجمهور الإحساس بأن كارثة على وشك الوقوع . . وهذه الممثلة الزنجية تقوم بدور وصيفة ميديا التي تعلم ما سوف تقدم عليه سيدتها .

وبعد هذا المشهد الذي يجري في الممر الخارجى يدخل الجمهور إلى قاعة العرض ويجلس على «دكك» ملاصقة للجدران الأربعة للقاعة بينما يجري التمثيل في الوسط . وفي أحد الأركان تقف ميديا كحيوان مفترس حبيس القفص .

ومنذ هذه اللحظة من الحدث فصاعدا لا يهم أن نتبع ما يجري من أحداث القصة بقدر ما يجب أن نستسلم تماما لانفعالات الرعب والعواطف الجائعة التي - تثيرها ميديا

وبقية الممثلين بحركاتهم وأدائهم والمؤثرات المسرحية
المصاحبة لهم ؛ فيتحول العرض كله - حسبما يريد
المخرج - إلى نوع من الشعائر أو الصلوات المسرحية التي
تتكون من الأجزاء التالية :

١ - حادثة امتهان ميديا حين تأخذ منها زوجة جيسون
الثانية التاج وهى أميرة من كورنثة .

٢ - التراتيل الشريرة التى ترددها الجوقة بينما تمسك ميديا
بشعلة النار التى استخدمتها فى إحراق هدايا زفاف
زوجها على الأميرة الكورنثية . والتأثير البصرى لهذه
الشعلة بالإضافة إلى التأثير السمعى للأصوات التى
يردها الكورس فى لغة مفهومة تعطى إحساسا
باقتراب الشر .

٣ - حادثة اتخاذ ميديا لقرارها المأساوى حيث نراها مترددة
بين أن تقتل نفسها أم تقتل أطفالها من جيسون .
وأخيرا تتخذ قرارها بقتل الأطفال انتقاما من
زوجها .

٤ - انتهاء الحدث بهروب ميديا على متن العربة
السحرية ؛ وقد أوحى به المخرج بطريقة جديدة
حيث جعل ميديا تتحدث من خلال ثقب فى سقف

صالة العرض دلالة على تمكنها من الهروب وطيرانها في
الهواء بالعربة السحرية .

* إلى أين ؟ !

والواضح من هذا العرض أن المخرج يريد أن
«يستعرض عضلاته» وقدرته على التأثير بدون اللجوء إلى
الكلمات ؛ ولكن المفارقة التي ينم عنها العرض أيضا أنه لم
يستطع الاستغناء عن النص نفسه أو الحدث الأساسى الذى
يمثله نص ميديا الأدبى . . فما يغيب عن بال مثل هؤلاء
المخرجين أن النص المسرحى ليس مجرد كلمات وإنما هو
أساسا «حدث» يتكامل من خلال الصراع وليس الحوار إلا
أحد عناصر هذا الحدث . . ولا يملك المرء إلا أن - يتساءل
أمام هذا الاتجاه الذى بدأ يجرف المسرح المعاصر . . هل
نستطيع أن نستغنى عن دور النص الذى تكمن فيه وحدة
رؤيا الفنان المسرحى للحقيقة وهل يمكن أن يوجد المسرح
بدون «الحدث» المتكامل الذى لا يمكن أن يصوره إلا نص
مسرحى . . فى اعتقادى أن هذه الاتجاهات الجديدة لا تعبر
إلا عن فشل المسرح المعاصر فى أن يلد كاتباً كبيراً يفرض
نفسه على الخشبة فتعود للكلمات هيبتها .



المحتويات

٥ على سبيل التقديم
٩ مشكلة الكوميديا
٢٣ الفارس .. هل هو فن ؟
٣٣ مكان المسرح المصرى من المسرح العالمى
٥١ مصر فى المسرح المصرى
٦٥ المسرح المصرى والرؤيا الباهرة
٨٣ المرأة فى المسرح المصرى
٩٥ مسرح رشاد رشدى
١٢٩ الممثلون المصريون من خلال ثلاث مسرحيات
١٤٣ الثورة بالحب فى المسرح الحديث
١٥٧ المسرح السرى وثورة الشباب فى أمريكا
١٧٣ المسرح السياسى سلاح الزنوج فى أمريكا
١٨٧ ميديا والوحش الكامن فى أعماقنا
٢٠٣ قضايا مسرحية هل تختفى الكلمة من المسرح

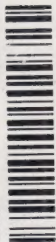
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٦/٧٩١٩

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٢٣٧ - ٢

يضم هذا الكتاب عدة دراسات في المسرح العربي المعاصر ،
خاصة مسرح الستينات ، وهو يتناول بالنقد والتحليل عددا من
أعمال كبار كتاب هذه الفترة المزدهرة من حياة المسرح المصري
والعربي في إطار رؤيا شاملة لطبيعة هذا المسرح وعلاقته بحركة
المجتمع .

Bibliotheca Alexandrina



0952916

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب